

الكنوز  
لميناء عبد الحميد الفاضل

# مرجعية الصورة في شعر الطَّبِيعَةِ

في النصف الثاني من القرن الثاني للهجرة  
(نحو اعتماد المرجعية أساساً نقدياً)



مكتبة الأديب

٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة - ت. ٠٢٠ ٢٧٠٠٠٠٠

# مرجعية الصورة في شعر الطبعية

في النصف الثاني من القرن الثاني للهجرة

حاولت هذه الدراسة تقديم مفهوم الصورة في النقد الأدبي قديماً وحديثاً. وقد سجلت أن هذا المفهوم لم يظهر كمصطلح بشكل واضح متبلور في أذهان النقاد القدماء. أما النقد الحديث فقد عرض لمصطلح الصورة في الشعر واهتم به باعتبار أن الصورة هي المركز البؤري للبناء الشعري.

ثم طرحت الدراسة معنى المرجعية باعتبار أنها كل ما يؤثر في الشاعر فينعكس على شعره، وارتبطت المرجعية لدى القدماء أساساً بفكرتي السماء والرواية عن السابقين والالتزام بتقاليدهم مع الإشارة إلى بعض عناصر المرجعية الأخرى. أما المرجعية في إطار النقد الحديث فقد تأثرت باتجاهات النقد المختلفة، فراح كل اتجاه نقدي يركز على نقطة واحدة من نقاط المرجعية؛ من هنا اتجهت الدراسة نحو محاولة تأصيل الاتجاه النقدي الذي يتناول أثر المرجعية في الشعر.

ولقد كانت البيئة الشعرية في الفترة الزمنية المحددة لهذه الدراسة من أغنى وأخصب الجينات الشعرية، إذ ورث شعراؤها تقاليد من سبقهم، كما أقاموا في صوره من مظاهر الحضارة التي انتشرت حولهم فتنوعت مصادرهم وأثرت صوره.

إن الهدف الرئيس لهذه الدراسة هو تقديم تأصيل نقدي جمالي وتشكيل فني من حيث موقع الصور في القصيدة كبنية فنية مرجعياتها بهدف التعرف على قدرة الشاعر على التعامل مع المظاهر المختلفة واستمطاعة توظيفها بما يلائم مصادره المتنوعة.

تباع كتبنا لدى المكتبات الكبرى :

دار المعارف - الأهرام - الأخبار - الجمهورية - الهيئة المصرية العامة

لوزن يوسف ... ودار الأمل للكتاب ٢٨ شارع الدقي ت ١٩٠ ٢٢٢٥٩٧٩٩



# مرجعية الصورة في شعر الطبيعة

في النصف الثاني من القرن الثاني للهجرة

نحو اعتماد المرجعية أساساً نقدياً

تأليف

د. لمياء عبد الحميد القاضي

مدرس بكلية الآداب بجامعة بني سويف

مكتبة الآداب

٤٢ ميدان الأوبرا - القاهرة. ت: ٢٣٩٠٠٨٦٨

e.mail: adabook@hotmail.com



الناشر

مكتبة الأديب  
علي حسن

حقوق الطبع محفوظة

الطبعة الأولى : ١٤٣٢ هـ - ٢٠١٢ م

بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية  
إدوة الشؤون الفنية

القاضي، لمياء عبد الحميد

مرجعية الصورة في شعر الطبيعة في النصف الثاني من القرن  
الثاني للهجرة نحو اعتماد المرجعية أساساً تقنياً/ تأليف لمياء  
عبد الحميد القاضي. - ط ١.

القاهرة: مكتبة الأديب، ٢٠١٢.

ص ٢٤٤ سم.

تدعم ٧ ٤٢٨ ٤٦٨ ٩٧٧ ٩٧٨

١ - الشعر العربي - تاريخ ونقد

أ - العنوان

٨١١,٠٠٩

عنوان الكتاب: مرجعية الصورة في شعر الطبيعة

تأليف: لمياء عبد الحميد القاضي

رقم الإيداع: ٧٣٢٢ لسنة ٢٠١٣ م

الترقيم الدولي: 7 - 428 - 468 - 977 - 978 I.S.B.N.

مكتبة الأديب  
علي حسن

١٢ ميدان التحرير - القاهرة

هاتف: ٠١٦٨٠٠٢٣٩ (٢٠٢) -

e-mail: adabook@hotmail.com

## مقدمة

إن دراسة الأطر المرجعية للصورة أمر مهم يجب أن يشغل به النقد الأدبي، لذا كانت قضية هذه الدراسة هو وضع مرجعية الصورة في بؤرة الاهتمام.

وأعنى بالمرجعية ما يختزنه الشاعر من تجاربه الخاصة إضافة إلى ممارساته وثقافته وخبراته المتميزة وقراءاته في الشعر وفي غيره. فالعمل الأدبي يعتمد على نقاط مرجعية تقع خارج نطاقه، لذا فلا ينبغي أن يفصله عن مصادره المتنوعة<sup>(١)</sup>، والمرجعية المختزنة لدى كل شاعر قد يدركها بوعيه أو تتجاوز الوعي، وهي تتكشف أمام الناقد عن طريق التفسير والتحليل للتحويلات أو التناقضات الموجودة في النص.

وبالرغم من ذلك، فلا ينبغي أن نفهم أن المرجعية هي دراسة نفسية أو تاريخية محضة، لكنها تهدف أن تضع أمام القراءة النقدية تفسيرات أو اقتراحات للتفسير.

ويعد البحث في المرجعية بحثاً في جماليات القصيدة في أهم عناصر تكوينها، وهو عنصر الصورة. أما في البحث في مفهوم الصورة: فإن الدراسة تناقش الصورة على أساس صلتها الوثيقة بالشعر واعتبارها اللغة الطبيعية له والصادرة عن إدراك خاص للحياة، وهي تساعد المخيلة على إعادة تشكيل معطيات الحس. وقد وقع الاختيار على شعر مجموعة من الشعراء الذين يتمتعون لحقبة زمنية واحدة هي النصف الأول من القرن الثاني الهجري، وقد تميز هؤلاء الشعراء بالشهرة الواسعة؛ إذ لم تسقط كتب الأدب واحداً منهم بسبب

---

(١) راجع مقال مصطفى رياض - حول إهمال الوظيفة الاجتماعية للتفسير - مجلة فصول - القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - المجلد الخامس - العدد الثالث، ١٩٨٥، ص ٦٨-٦٩.

إبداعاتهم وتميزهم فيما نظموا من أغراض الشعر.

كما عاصر هؤلاء الشعراء مجموعة من الخلفاء الذين توطدت على أيديهم دولة بنى العباس، وهؤلاء الخلفاء هم: المنصور، المهدي، الهادي، الرشيد، الأمين، وفترة من عهد المأمون.

حيث كانت هذه الفترة صورة زمن الحضارة والاندماج والتأثر بالأمم الأخرى بشكل لم يحدث من قبل.

ومما حدا بهى لتناول هذا الموضوع - المرجعية - هو أنه مجال فيه نوع من الجدة؛ فالباحث في المجال الأدبي عليه أن يبحث دائماً عن الإفادة وعن الجديد من المناهج النقدية؛ ليفيد القارئ ويشرى الحياة الأدبية، ويفتح آفاقاً جديدة، ويضيف لأدبنا العربي متفصلاً جديداً ليخرج به من جانب الجمود إلى الحيوية والتجدد، حيث وجدت أن مجال ربط الصور بالمرجعيات هو موضوع لم تخصص له بعد دراسات كافية، تدرسه من حيث أهميته وارتباطه بالشعر والصورة، ففى الدراسات النقدية القديمة كـ «الشعر والشعراء» لابن قتيبة، أو «الموشح» للمرزباني، أو «الصناعتين» للعسكري، أو «العمدة» لابن رشيقي، تناول النقاد المرجعيات المختلفة بطريقة غير منهجية ولا متكاملة، إذ قد يأتى ذكر أحد عناصر المرجعية أثناء تعليقهم على بيت أو مجموعة أبيات فيتحدثون عن أثر السابقين فى إطار كلامهم عن سرقة المعاني<sup>(١)</sup> - والتي تعنى غالباً الصورة - كذلك يتحدث بعضهم عن أثر البيئة وتأثيرها فى الصورة كما فعل ابن طباطبا<sup>(٢)</sup> عندما لاحظ أثر الصحراء على تشبيهات العرب.

---

(١) المرزباني - الموشح، بيروت، دار الفكر العربى، ١٩٦٥، ص ١٥ / العسكري، الصناعتين، بيروت، دار الكتب العلمية، ط ٢، ١٩٨٤، ص ٢١٧.

(٢) ابن طباطبا، عيار الشعر، ت محمد زغلول سلام - الإسكندرية - منشأة المعارف ط ٣ ١٩٨٤، ص ٤٨.

كذلك طرح بعضهم أثر الزمن على عمليتي الإبداع والتلقى كما فعل ابن رشيقي وابن حجة الحموي<sup>(١)</sup>.

إذ ناقش ابن رشيقي على سبيل المثال مثالين على التشبيه أحدهما لامرئ القيس والآخر لأبي نواس.

وكان تشبيه امرئ القيس بنان المحبوبة بالدودة فقال:

وتعطو برخص غير شثن كأنه أساريع ظبي أو مساويك إسحل<sup>(٢)</sup>  
بينما قال أبو نواس في الموضوع نفسه:

تعاطيكها كف كأن بناتها إذا اعترضتها العين صف مدار<sup>(٣)</sup>

عندما قارن ابن رشيقي بين التشبيهين علّق عليهما بسوعى تام بأهمية مراعاة اختلاف الزمن، فنفس الحضري المولد تمل نحو تشبيه أبي نواس، وقال ابن حجة: إن التشابه الذى تقادم عهدا للعرب رغب عنها المولدون.

إذن وعى النقاد القدماء أثر المرجعية فى الصورة والشعر بشكل عام، إلا أنها لم تأخذ لديهم شكلاً متبلوراً. وإذا كان مفهوم المرجعية لم يتبلور فى أذهان القدماء فقد نضج بشكل واضح لدى النقاد فى العصر الحديث عندما وعوا أثر المرجعية على الشعر، لكن الدراسات لم تقدم لنا عملاً نقدياً مستقلاً تبنى فيه ذلك الأثر.

فعلى سبيل المثال يطالعنا رأى سريع عن ظهور موضوعات جديدة مرتبطة بصور جديدة فى دراسة الدكتور شوقي ضيف لشعر العصر العباسي الأول

---

(١) ابن رشيقي - العمدة - ت عبد الحميد هنداوى - صيدا - لبنان - المكتبة العصرية ط ١ - ٢٠٠١ - ص ٢٦٣، تقى الدين ابن حجة الحموي - خزانة الأدب - ت عصام شقيو - بيروت - دار مكتبة الهلال ط ١ ١٩٨٧ ص ٣٨٥.

(٢) العطر: التناول، الرخص: اللين، شثن: غليظ، أسروع: نوع من الدود، مساويك: جمع سواك، إسحل: شجرة تعرف أغصانها بالاستواء.

(٣) المنداري: جمع مدرى أى المشط.



ضمن حديثه المجمل عن الوصف، وهو مع إشارته إلى المتغيرات التى طرأت على العصر<sup>(١)</sup> وأثرها فى الشعر، كان يضرب الأمثلة السريعة التى يستشهد بها فى مجال أحد المتغيرات، وذلك لأن الدراسة لم تكن معدة أساساً لبحث المرجعية.

كذلك تناول الموضوع الدكتور العريى حسن درويش، حينما تحدث عن حداثة صور الشعراء المحدثين فى العصر العباسى، ولا ننكر إشارته فى هذه الدراسة إلى فكرة مرجعية الصورة<sup>(٢)</sup>، ولكنه أسرع الخطأ فى حديثه بحيث لم يقدم تصوراً شاملاً لموضوع الصورة ومرجعياتها.

وإذا كان الدكتور على عشرين زاید قد تحدث عن بناء القصيدة وتناول فكرة الصورة الشعرية كأحد العناصر المهمة فى بناء القصيدة بشكل أكثر استفاضة وتفصيلاً، كما أشار إلى فكرة مرجعية الصورة<sup>(٣)</sup>، إلا أن الموضوع لم يأخذ حقه الكامل فى البحث والتوضيح؛ لأنه لم يكن هدف الدراسة.

لقد واجهت تحدياً أثناء قيامى بهذا البحث ألا وهو؛ اختفاء ظهور المرجعية كمنهج نقدى متكامل العناصر واضح الملامح فى الدراسات السابقة؛ إذ ورد لدى النقاد بشكل عناصر متناثرة، فكل ناقد يذكر طرفاً من المرجعية ويبدو جانب آخر منها فى دراسة أخرى مما جعل البحث مضنياً، بسبب السعى الحثيث وراء الدراسات الأدبية التى أشارت بوضوح إلى عنصر من عناصر المرجعية، أوالتي اكتفت بالتلميح إلى أثر أحد مرجعيات الشاعر.

---

(١) شوقي ضيف (الدكتور) العصر العباسى الأول - القاهرة - دار المعارف ط ٧ - ١٩٧٨ - ص ١٨٣.

(٢) العريى حسن درويش (الدكتور) الشعراء المحدثون فى العصر العباسى - القاهرة - الهيئة العامة للكتاب - ١٩٨٩ - ص ٧٩، ٤٩.

(٣) على عشرين زاید (الدكتور) عن بناء القصيدة العربية الحديثة - القاهرة - مكتبة الشباب - ط ٤ - ١٩٨٥ - ص ١٣٧، ١٣٨.

## مدخل

مثلما تمنح الكلمة للشعر نبض الحياة حين ينظمها الشاعر، لتأتى متراحة في قلبها الخاص، يكتسى هيكل القصيدة باللحم من خلال الصورة، فتصير خلقاً مكتملاً.

إذن فالصورة هي الصبغة التي تكسب القصيدة ملامحها المتميزة.

ولكن لماذا يختار الشاعر هذه الصورة؟ وما المحرك الذهني وراء تكوين تلك الصورة؟ إنها المرجعية.

### الصورة والتصوير:

يقترن مصطلح التصوير بالفن، بل الحياة منذ القدم بداية بالإنسان البدائي الذي كان يتعرف على واقعه المحيط به عن طريق الصورة ويعبر عنه أيضاً من خلال الصورة. وللتصوير كذلك علاقة بالكلمة إذ أن الصورة في ارتباطها بالكلمة تزيد من قدرتها على التوصيل والتعبير.

فالكلمة هي أداة الشعر، والصورة جوهره. ولأهمية موقع الصورة فلقد عولجت بطرق مختلفة عبر العصور والفترات التاريخية، إضافة إلى إستخداماتها المتفاوتة في المجالات المعرفية المختلفة لكن ما يهتما في هذه الدراسة هو الصورة في ارتباطها بالشعر، إذ تظل الصورة إحدى صفاته المميزة له، كما أنها تساعد على تبيين الملامح التي تميز أسلوب الشاعر في تكوينه لها؛ حيث يجمع فيها وعيه الخاص بالتجربة، أو ينقل من خلالها خبرات يستوحياها من الحياة.

وأدبنا العربي ينفل بالكثير من النماذج الشعرية الزاخرة بالصور الشعرية، والتي تتجلى فيها الصورة وكأنها غرض الشاعر من نظمها، ونستطيع أن نتلمس هذا الاهتمام بالصورة منذ بدايات الشعر العربي؛ ففى المعلقات تأتى الصور المعتمدة على الظواهر الحسية النابعة من البيئة المحيطة، فنسمع قول امرئ القيس يتحدث عما بقى من الأطلال فيقول:

ترى بعزّ الأرام فى عرصاتها      وقيعائها كآله حبّ قلقل  
أو قوله واصفًا غرق الوحوش فى السيل:

كان السباع فيه غرقى عشيةً      بأرجائه القصوى أنابيش عتصل  
وفى صورة ثالثة يرسمها عنترة العيسى لطر غزير نزل على الأرض يقول:

جادت عليه كل بكر حرق      فتركن كل قرارة كالدرهم  
سكنا وتسكأنا فكل عشيةً      يجرى عليها الماء لم يتصرم  
وخلا اللباب بها فليس يبارح      غرقًا كفعل الشارب المترنم

لقد فتنت الطبيعة بمظاهرها المتحركة والصامتة الشعراء، فراحوا ينظمون  
الكثير من صورهم فى هذه الطبيعة الملهمة التى نشأوا بين أحضانها.  
انطلاقاً من هذه المكانة للصورة الشعرية وارتباطها الشديد بالطبيعة كانت  
هذه الدراسة.

فبالرغم من أن مصطلح «الصورة الفنية» مصطلح حديث ظهر متأثراً  
بمصطلحات النقد الغربى، إلا أن الاهتمام بالقضايا التى أثارها المصطلح الحديث  
كانت موجودة فى التراث مع اختلاف منهج التقديم وطريقة تناول؛ إذ تميز  
المصطلح حديثاً بالمنهجية والتركيز، مع وضعه فى بؤرة الاهتمام النقدي أثناء  
التعامل مع النصوص الأدبية.

تناول نقدنا القديم عبر مراحل المختلفة مفاهيم متميزة كشفت عن تصورات  
النقاد وأطروحاتهم لمفهوم الصورة الفنية، ولقد أفادوا فى تكوين هذه  
التصورات من تحليلاتهم النقدية والبلاغية للنصوص الشعرية، كما استفاد  
بعضهم من التراث اليونانى. ولقد ظهر اهتمامهم بقضية الصورة من خلال ثلاثة  
أنواع من الدراسات:

١- الدراسات النقدية: وظهرت فى كتب من أمثال: «الموشح» للمرزباني، «العمدة» لابن رشيق، «الصناعتين» لأبى هلال العسكري.

٢- الدراسات البلاغية: وتمثلت فى كتب مثل: «دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة» لعبد القاهر الجرجاني، و«مفتاح العلوم» للسكاكي.

٣- الدراسات النقدية التى تأثر أصحابها بشرائح أرسطو مثل: كتاب «منهاج البلغاء وسراج الأدباء» لحازم القرطاجنى.

وهذا التنوع فى الدراسات كان وراء اختلاف النظرة لمفهوم الصورة.

فالدراسات النقدية تناولت الصورة فى بحثها من ناحيتين:

أ- إما من ناحية الحكم على البيت بالجمال أو القبح من خلال ما يتوفر له من جمال فى المعنى، والذي كانوا يقصدون به غالباً الصورة.

ب- أو من ناحية حسن الأخذ من السابقين أو قبحه، وكان الأمر يتعلق غالباً بأخذ أو نقل الصورة.

أما الدراسات البلاغية فقد ارتبطت أطروحتها المتعلقة بالصورة بالأشكال البلاغية التى تسهم فى صنع الصورة؛ كالمجازات والتشبيهات.

وفى الدراسات المتأثرة بالتراث اليونانى فقد ظهر الاهتمام بالصورة من خلال عرض ومناقشة مصطلح التخيل وعلاقته بالشعر.

أما الصورة الفنية بمفهومها الحديث<sup>(٥)</sup>: فقد واكبت الاهتمام الغربى بالحركة الشعرية التى عرفت بالتصويرية «Imagism».

---

\* <http://www.english.upenn.edu/~afilreis/88v/imagism-def.html>

Christine Abriza, imagery, <http://lital no4.tripod.com/imagery-frame.html>  
M.H. Abrams, A Glossary of Literary Terms, Holt, Rinehart and Winston, Inc., Orlando, Florida, 1988, p. 81.

Clare, M. T., S.C.(1960), A Book of Poetry, New York: Macmillan Co. =

إذ ظهرت كمصطلح أدبي مع تلك الحركة التى نشأت عام ١٩١٢، ومثلها «عزرا بوند» و«آمى لويل» وآخرون، وكانت تهدف إلى وضوح التعبير من خلال استعمال صور مرئية دقيقة . وقد نجد فى هذا الهدف اقتراحاً من مجال الصورة فى النقد العربى القديم؛ إذ كانت الصورة ترتبط غالباً بمعطيات الحس والقدرة على إعادة تكوينها.

وقد اعتبر التصوير - كما يقول السير فيليب سيدنى Sir Philip Sidney :-  
«التصوير هو حياة الشعر وذروته».

من هذا الوعى الناضج بأهمية الصورة ووضعها أساساً للبناء الشعري؛ انطلقت الكثير من الدراسات النقدية العربية التى اهتمت بالتنظير لمصطلح «الصورة الفنية فى الشعر»، كذلك انتبهوا فى تناولهم للمصطلح إلى فكرة لم يشير إليها النقاد القدماء؛ وهى: أن الأجزاء المتكاملة للصورة توظف لإبراز تجربة الشاعر كما يريد أن ينقلها للمتلقى.

من هذا نجد فى الكثير من التعريفات اهتماماً بذكر الناحية العاطفية التى تمنحها الصور للشعر، وفى هذا أيضاً اعتناء بعملية التلقى؛ إذ يشير هذا الاهتمام إلى ما تفرضه الصورة على المتلقى من الإثارة والانتباه للمعنى الذى تتضمنه بأبعاده الممكنة.

ومن الحديث عن الأبعاد الممكنة للمعنى تنطلق دراستنا نحو المرجعية المرتبطة بشخصية الشاعر؛ إذ هى معين شعره ونقصه: ما تختزنه هذه الشخصية فى عالم الشاعر الخاص - الذى صنعه، كل ما عرف وشعر ورأى وسمع، وكل ما جال بخاطره من فكر- وما اكتسبه من مهارات وخبرات.

---

= Del Tofo, J. P. (1965) What is Poetry?. Publication office: Ateneo de Manila University.

ويأتى دور المرجعية فى العملية النقدية كمنهج يهدف إلى أن يضع أمام القراءة النقدية عناصر التكوين الجمالى، وكيفية تسرب هذه العناصر التى تشابكت فى علاقات حتى أخذت موقعها فى سياق القصيدة.

وفى النهاية أتمنى أن تقدم هذه الدراسة تأصيلاً نقدياً جالياً ورصداً موضوعياً وتشكيلاً فنياً من حيث موقع الصور فى القصيدة كبنية فنية، مع تقصى مرجعياتها بهدف التعرف على قدرة الشاعر على التعامل مع المتاحة له من معارف مختلفة، واستطاعة توظيفها بما يلائم مصادره المتنوعة.



# **الفصل الأول**

---

## **الصورة والمرجعية**





## المبحث الأول

### الصورة

الصورة مصطلح له أهميته فى مجالات شتى، إذ أن له فى كثير من التخصصات المعرفية مكانة خاصة، ومن هنا قدمت لها مجموعة من التعريفات قد تتقارب فى معناها العام، إلا أنها قد تختلف فى تعريفها الدقيق الخاص بالمجال المعرفى ذاته.

فالصورة (image) - فى علم النفس - (هى خبرة حية مستعادة النشاط والحيوية فى غيبة التنبيه الحسى، كذلك هى نسخة ذهنية من شيء ما ليست ماثلة أمام الحواس، وهى مؤلف مفاهيم الشخص وأحكامه واتجاهاته نحو شيء شامل<sup>(١)</sup>).

والصورة عند الفلاسفة (form, image) مقابلة للمادة، وهى ما يتميز به الشيء مطلقاً، فإذا كان فى الخارج كانت صورته خارجية، وإذا كانت فى الذهن كانت صورته ذهنية<sup>(٢)</sup>.

وفى تعريفى الصورة فى مجال علم النفس والفلسفة يستوقفنا مصطلحان لهما علاقة وثيقة بالصورة، أحدهما قديم ورد كثيراً فى الدراسات النقدية القديمة عند من تأثر بأرسطو، وهو مصطلح: الهىولى (hyle) وهو لفظ يونانى بمعنى الأصل والمادة، وهو كما عرفه ابن سينا «الهىولى المطلقة»: هى جوهر، ووجوده بالفعل

---

(١) كمال دسوقي (الدكتور) ذخيرة علوم النفس المجلد الأول - القاهرة - الدار الدولية - ١٩٨٨ ص ٢٨١ - ٢٨٢.

(٢) جيل صليبا (الدكتور) المعجم الفلسفى ج١ - بيروت - دار الكتاب اللبنانى - ص ٧٤٢.

يحصل بقبول الصورة الجسمية لقوة فيه قابلة للصور وليس له فى ذاته صورة تخصه. إن هذا التعريف يعنى الصورة المرتبطة بالماديات أو صورة المدركات الحسية، حيث إن الصورة هى التى تعطى الملامح المميزة للمادة أو الجوهر (الهيولى) فيكتسب الجوهر صورته المتعارف عليها.

أما المصطلح الحديث فهو الجشطالت (gestalt)، وهو لفظ معناه الشكل أو الصورة، وهى الصورة الخارجية والباطنية<sup>(١)</sup>.

ولقد حظيت الصورة أيضًا كمصطلح بتعريفات عدة فى الدراسات التى اهتمت بالتعريفات الهامة؛ فهى فى كتاب التعريفات: (صورة الشيء: ما يؤخذ منه عند حذف الشخصيات)<sup>(٢)</sup>.

وعرفها التهانوى فى اصطلاحات الفنون بأنها: (كيفية تمحصل فى العقل، وهى آلة ومرآة لمشاهدة ذى الصورة، وهى الشبه والمثال الشبيه بالتخيل فى المرأة)<sup>(٣)</sup>.

أما الصورة فى معناها المعجمى فهى: (هيئة مفردة تتميز بها الأشياء على اختلافها وكثرتها، وتطلق على التصاوير والتماثيل، ويذكرها صاحب اللسان بمعنى الترهيم)<sup>(٤)</sup>.

ويعرفها الزبيدى بقوله<sup>(٥)</sup>: «الصورة بالضم: الشكل والهيئة والحقيقة والصفة، وتستعمل الصورة بمعنى النوع والصفة، وقال ابن الأثير: الصورة ترد فى كلام.

---

(١) Gestation والجشطاطية فى الأصل نظرية، وهى تعنى أن إدراك الكل متقدم على إدراك خصائص الكل. المرجع السابق ص ٤٠٣.

(٢) الشريف الجرجاني - كتاب التعريفات - بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٩٠ - ص ١٤١.

(٣) التهانوى - كشاف اصطلاحات الفنون ج ٤ - مصر - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٧ - ص ٢٢٨، ٢٢٩.

(٤) ابن منظور - لسان العرب - بيروت - دار صادر - مادة صور.

(٥) الزبيدى - تاج العروس - الكويت - دار الجيل - مادة صورة.

العرب على ظاهرها، وعلى معنى حقيقية الشيء وهيته، وعلى معنى صفته، يقال صورة الفعل كذا أو كذا أى هيته، وصورة الأمر: أى صفته؛ ويذكر أن لها ضربين: محسوساً، ومعقولاً، وأشار الزبيدي إلى ورود المعنى فى القرآن الكريم فى قوله تعالى: ﴿وَمُؤَرِّضَكُمْ فَاحْشَنَ مَوْرِكَكُمْ﴾ [غافر: ٦٤]، وقوله تعالى: ﴿فَإِنِّي مُؤَوِّدًا ثَلَاثَةً رَّكَبَكَ﴾ [الأنفال: ٨]، أو قول رسول الله ﷺ: «إِنَّ اللَّهَ خَلَقَ آدَمَ عَلَى صُورَتِهِ».

والمقصود بالصورة فى هذه النصوص: ما خُصَّ به الإنسان من الهيئة المدركة بالبصر والبصيرة.

إذن الصورة فى معناها المعجمى لم تتوقف عند الهيئة أو الشكل الذى يتميز به الشيء عن غيره لكنها اتسعت لتشمل معنى التوهم كما عبر ابن منظور، أو ما عبر عنه الزبيدي بالمعنى المعقول؛ إذ بدأ بالاقتراب من طرح مفهوم الصورة الذهنية التى قد تتبادر للمتلقى.

فاتساع المعنى هنا خرج بمفهوم الصورة عن مجرد إعادة الإنتاج البصري، والزبيدي فى تعريفه أظهر مدى وعيه للفرق بين المفهوم الحسى والمفهوم ذهنى للصورة، وهو على ما نعتقد ما قصد به النقل الأمين للواقع سواء أكان عبر النحت أم الرسم أم الكلمة<sup>(١)</sup>. وهذا النوع من الصورة أو التصوير تقتزن

---

(١) يذكر ليونارد دافينشى مركزاً على المفهوم الحسى للصورة الفرق بين الشعر والرسم؛ فالشعر يقدم صورة عبر الحروف والكلمات، بينما يضع التصوير أشكاله أمام العين على نحو واقعى، وهكذا تستقبل العين الأشكال المشابهة للواقع التى يخلقها التصوير كما لو كانت طبيعية، وهو ما يعجز الشعر عنه؛ لأن صور الشعر تفتقد إلى التشابه ولا تنفذ إلى الوجدان عبر حاسة البصر كما يفعل التصوير. راجع نظرية التصوير لليوناردو دافينشى - ترجمة: عادل السيوى - الهيئة العامة المصرية للكتاب - ٩٩٩. وتختلف تماماً مع هذا رأى؛ إذ أن ليوناردو أغفل تماماً الجانب ذهنى الذى قد تقوم به الصورة، بالإضافة إلى أنه تناسى أن للشعر ميزة التكتيف العاطفى، إذ من المهم فى الفن أن يجعل نوعاً من إحساس صاحبه إلى المتلقين لينقل بالإضافة إلى الواقع وجهة نظر الفنان فى هذا الواقع.

فيه الصورة بالفن عموماً على أساس أنها أحد أهم مكوناته.

أما الصورة في مجال النقد الأدبي القديم، فإن نقطة انطلاقنا نحوها هي أن نتعرف على معنى الشعر، فلقد ارتبط شعرنا العربي منذ نشأته بالتصوير، إذ أن الصورة هي أبرز مميزاته فهو (في أقدم نماذجه يغلب عليه الخيال والتصوير، ومن يرجع إلى نماذج امرئ القيس - وهو من أقدم الشعراء الجاهلين - يلاحظ أنه يعنى بالتصوير في شعره، كان التصوير غاية في نفسه<sup>(١)</sup>).

فمن نماذج شعرنا: المعلقة التي امتلأت بالصور، فلقد ارتبط الشاعر العربي أولاً بالطبيعة المادية التي كانت تقع تحت حواسه، فنقل الصور المادية إلى شعره بفلسفته الخاصة، فنقرأ لامرئ القيس وصفه لليل الذي طال عليه فراح يستقصى عناصر صورته فيقول:

وليل كموج البحر أرخى سدوله	على بأنواع الهموم ليلتي
فقلت له لما تمطى بصلبه	وأردف أبحاراً وناءً بكل كل
ألا أيها الليل الطويل إلا انجلي	بصبح وما الإصباح منك بأمثل
فيا لك من ليل كان نجومه	بأمراس كتان إلى صم جندل <sup>(٢)</sup>

كذلك يرسم زهير بن أبي سلمى صورة للأطلال فيقول:

ودار لها بالرقمتين كأنها	مراجيع وشم في نواشٍ معصم
بها العين والأرام يحشين خلفاً	وأطلوها ينهضن من كل مجثم

---

(١) شوقي ضيف (الدكتور) الفن ومذاهبه في الشعر العربي - مصر - دار المعارف - ص ١٥.

(٢) شرح المعلقة السبع - الزوزني - ت محمد عبد القادر أحمد - مصر - مكتبة النهضة ص ١٤٢، الأمراس جمع مرس وهو الحبل، الأصم: الصلب، الكلل: الصلبر، الجندل: الصخرة، وقوله بأمراس كتان، أي كان نجومه شملت بأمراس، أي ارتبطت فحذف الفعل لدلالة الكلام على حذفه.

أثافي سفعًا في معرسي مرجلي ونوًا لجلد الحوضي لم يثلم<sup>(١)</sup>

ويزخر شعرنا العربي بالصور، من هنا كان علينا أن نرى مكانة الصورة في تعريف التقاد للشعر، فمن هذه التعريفات: (الشعر صناعة، وضرب من النسيج، وجنس من التصوير)<sup>(٢)</sup>.

وفي تعريف الجاحظ نلمح نوعًا من الاقتراب بين الشعر والرسم والنحت، عندما قدمه على أنه جنس من التصوير وشأنه في ذلك شأن الرسم والنحت، وهنا نلتقي ورأى الدكتور جابر عصفور؛ الذي ذكر أن الجاحظ في تعريفه قد أضفى على الشعر نوعًا من التقديم الحسي، وجعله قريبًا للرسم ومشابهاً له في طريقة التشكيل وإن اختلف عنه في المادة التي يصاغ بها ويصور بواسطتها<sup>(٣)</sup>.

يعرفه ابن طباطبا بأنه: «كلام منظوم بائن عن المثور الذي يستعمله الناس في مخاطبتهم بما خص به من النظم»<sup>(٤)</sup>.

ويجب ألا نغفل حديثه عن ضروب التشبيه في الشعر، وإذ للصورة فيها بروز واضح فهو يذكر أن من دروب التشبيه أن يشبه شيءً بآخر في لونه وصورته، أو يذكر أن على الشاعر أن يتقن صناعة شعره ويجعل هذه الصناعة مجتلية لحبة

---

(١) المرجع السابق ص ٢١٦. الرقمتين: اسم مكان، نواشر ممصم: عروقه، العين: البقر، الآرام: الغلباء، خلقة: أي يخلّف بعضها بعضاً، الأطلاء: جمع طلاء؛ وهو ولد الظبية والبقرة، مجثم: مكان الجثوم أي البروك، الأثافي حجارة توضع عليها القدر، سفعًا: الأسفع: الأسود، معرس: المكان الذي تنصب فيه القدر.

(٢) الجاحظ (الحيوان) ج ٣ - بيروت - دار الجيل - ١٩٩٢ - ص ١٣٢، تناول عبد القادر الجرجاني في دلائل الإعجاز هذا التعريف، فأشار خلاله إلى أن السابقين جعلوا من قبيل المواضع أن يقولوا: اللفظ وهم يريدون الصورة. راجع دلائل الإعجاز - مصر - مكتبة محمد علي صبيح - ١٩٦٠ ط ٣ ص ٣٠٢.

(٣) جابر عصفور (الدكتور) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي - مصر - دار المعارف ١٩٨٠ ص ٢٨٣.

(٤) ابن طباطبا - عيار الشعر - الإسكندرية - منشأة المعارف، ١٩٨٤، ص ٤١.

السامع والناظر بعقله إليه، كما يذكر أن من حسن الشعر أن يحسن صورته<sup>(١)</sup>  
إصابة .

يُلاحظ أن ابن طباطبا قد خطا خطوة أوسع بعد الجاحظ، إذ اكتشف أهمية الصورة في الشعر، ثم تجاوز ذلك إلى إدراك الصورة الذهنية في الشعر، فالسامع الناظر بعقله هو السامع الذى يستطيع استيعاب الصورة التى لا تنقل حرفياً عن الواقع، ومن الغريب أن يذكر الدكتور إبراهيم عبد الرحمن أن ابن طباطبا لم يخرج مفهومه عن الصورة عن: إرادة الشكل الظاهر المحسوس<sup>(٢)</sup> .

ولعل هذا اللبس فى التفسير قد نشأ من عبارة ابن طباطبا أنه يجب على الشاعر أن يحسن صورته إصابة، وكأن الإصابة فى التصوير لا تكون إلا عن طريق نقلها عن الحسى والظاهر، إلا أننا نرى فى تعبيره - الناظر بعقله - إشارة مهمة إلى وعيه بالصورة فى معناها الذهنى .

ويجربنا أبو هلال العسكري إلى إدراك جيد أيضاً للمعنى الذهني، وإن لم يكن كلامه بنفس الوضوح لدى طباطبا، فهو عندما تحدث عن شروط البلاغة يذكر أنه قد جعل حسن المعرض وقبول الصورة شرطى البلاغة، وأنه إذا كان المعنى واضحاً مفهوماً لكنه جاء فى عبارة رثة ومعرض خلق لا يعد بليغاً<sup>(٣)</sup> .

إذن فهو لا يعبأ كثيراً بالوضوح التام أو النقل الحرفى عن الواقع ما لم يكتسب بصورة مقبولة، فليس شرطاً أن تكون الصورة محسوسة.

أما الصنعة الجيدة للشاعر وتجويده لصورته فهى المحك الأساس لدى قدامة ابن جعفر، الذى قدّم الشعر على أنه: (القول الموزون المقفى الدال على معنى)،

---

(١) المرجع السابق ص ١٢٦.

(٢) إبراهيم بن عبد الرحمن الغنيم (الدكتور) الصورة الفنية فى الشعر العربى مثال ونقد - الشركة العربية للنشر والتوزيع - القاهرة ١٩٩٦ ط ١ ص ١٠.

(٣) أبو هلال العسكري الصناعتين - بيروت - دار الكتب العلمية ١٩٩٤ ط ٢ - ص ١٩.

ففى سياق حديثه عن الشعر أكد جودة الصنعة فى الشكل أى الصورة بصرف النظر عن المعانى<sup>(١)</sup> .

ويخطو بنا حازم القرطاجنى خطوات واسعة واضحة المعالم نحو الصورة، فيطرح للشعر تعريفيين: أولهما أن الشعر (كلام موزون مقفى)، أما الثانى (فهو أنه كلام مخيل موزون)<sup>(٢)</sup> .

ومن الطبعى أن أول ما يتبادر إلى الذهن عند الحديث عن الصورة هو الصورة الواقعية الحسيّة، لذا فقد كان التركيز على إبراز الجانب التخيلى أو الذهنى أمراً هاماً، وربما كان هذا وراء تعريف حازم الثانى.

لقد انقسمت التعريفات السابقة إلى قسمين: قسم ارتبط فيه الشعر بالوزن والقافية، وهو ما شاع وسيطر على البيئة النقدية للدرجة التى جعلت ابن خلدون فى آخر القرن الثامن يعرف الشعر أيضاً بأنه (كلام موزون مقفى)<sup>(٣)</sup> .

أما القسم الثانى من التعريفات الذى أشار بفكرة الصورة أو المخيلة فإن أصحابها قد ارتبطوا بأرسطو، فكانوا من شراحه أو ممن قرأ له وتأثر به كالجاحظ وحازم وقبله ابن رشد الذى عرف الشعر على أنه (صناعة عمل الأقاويل المحاكية)<sup>(٤)</sup> . وهو يعنى بالمحاكاة نقل الصورة بتقصى أجزائها.

وبالرغم من سيطرة فكرة ربط الشعر بالوزن - القافية - إلا أننا نجد أن الكثيرين من النقاد يضعون «معنى» الصورة باعتبارها محك المقدرة الشعرية لدى الشاعر، فجودة الشعر لدى ابن قتيبة تكون غالباً مرتبطة بجودة الصورة، فنقرأ

---

(١) قدامة بن جعفر - نقد الشعر - ت محمد عبد المنعم خفاجة - مكتبة الكليات الأزهرية ط ١ ص ٦٥.

(٢) حازم القرطاجنى - منهاج البلغاء وسراج الأدباء - ت محمد الحبيب ابن الخوجة - دار الكتب الشرقية / ٧١ - ٨٩.

(٣) ابن خلدون - المقدمة - مصر - دار الشعب - ص ٥٣٢.

(٤) ابن رشد - تلخيص كتاب الشعر - الهيئة المصرية للكتاب - ١٩٨٦ ص ٢٤.



كثيراً: ومن جيد شعر فلان، أو وما يستحسن له، ثم يورد بيتاً أو أبياتاً متعددة تعمل صورة أو تصويراً جيداً من وجهة نظره، ثم يعلق عليها من خلال شرح الصورة التي تعكسها الأبيات كقوله - تعليقاً على أبيات لامرئ القيس وقد أمجته لما فيها من جمال الصور وليس مجرد المعاني، بدليل أن كل ما أورده كان فيه صورة - فيقول <sup>(١)</sup>: (وقد سبق امرؤ القيس إلى أشياء ابتدعها واستحسنها العرب واتبعه عليها الشعراء؛ من استيقافه صحبه في الديار ورقة النسيب وقرب المأخذ كقوله:

كان قلوب الطير رطباً وباباً      لدى وكرها العتاب والحشف البالي  
وقوله:

كان عيون الوحش حول خباتنا      وأرحلنا الجزع الذي لم يثقب  
وقد أجاد في صفة الفرس:

مكسرٌ مقبلٌ مُقبلٌ مُنْزِرٌ معاً      كجلمود صخرٍ حطَّه السيلُ من علي  
له أبطالا طغي وساقا نعاماً      وإرغاءاً مبرحان وتقريب تنفّل

إن أهم ما يميز النماذج التي أوردها ابن قتيبة أنها صور، وأن الحكم عليها بالجودة إنما ينبع من استحسانه للصورة في الأبيات.

أما السرقات لدى المرزباني وغيره «لا يقع سوى في المعاني» <sup>(٢)</sup> التي يقصد بها غالباً الصورة. كذلك عندما يقر أبو هلال العسكري أن المفاضلة بين بيتي شعر أو أن أفضلية شاعر على غيره يكون للمعنى المتضمن في الأبيات، وهو يعنى حسن تكوين الصورة حتى وإن كانت الصورة «مبوقة لدى المتقدمين من الشعراء» <sup>(٣)</sup>،

(١) ابن قتيبة - الشعر والشعراء. ت الدكتور مفيد قميحة ومحمد أمين الضناوى - بيروت لبنان دار الكتب العلمية ٢٠٠٠ ط ١، ص ٤٥.

(٢) المرزباني - الموشح - دار الفكر العربي - ١٩٦٥ ص ١٥.

(٣) الصناعتين ص ٢١٧ - ٢٢١.

لكن استقصاء الأجزاء التي تكون الصورة هي الفيصل في الحكم، ونجد في أغلب هذه الكتب أمثلة تكرر عن جودة الصورة من وجهة نظر.

وبالرغم من هذه الدرجات متفاوتة في تناول الصورة لدى النقاد إلا أننا وجدنا الكثيرين منهم أهملها في تعريف الشعر، والبعض الآخر اعتبرها أحد أهم أركانه، ومنهم من أشار إليها أثناء تناوله للشعر أو القصيدة، إلا أننا لا نجد تعريفاً دقيقاً للصورة «ولم نجدها تأخذ طابعاً فنياً أصيلاً في آرائهم»<sup>(١)</sup>.

ويبدو أن غياب المفهوم البارز المتكامل الواضح للصورة في نقدنا القديم يرجع إلى اشتغال النقاد بالثنائية الشهيرة (اللفظ والمعنى)، فانصرفوا تارة للفظ وجزأته وفصاحته، وتارة للمعنى باعتباره مسبوقاً أو مسروقاً، بغض النظر عن الناحية الجمالية التي تنشأ من تمازجهما معاً؛ لذا لم تمتع الصورة بدراستها باعتبارها أهم عناصر البنية الشعرية.

وقبل أن نتعرض لمفهوم الصورة في النقد الحديث، فإن تعريف حازم للشعر يستوقفنا لطرحه مصطلح «التخيل»، وهو أحد المباحث المهمة المرتبطة بالصورة في الشعر.

فالتخيل (imagination) يعنى في استخدامنا المعاصر: إعادة تشكيل الإدراكات السابقة من خلال إيجاد صور وأفكار جديدة لها<sup>(٢)</sup>.

أو الخيال الذي يعنى القدرة التي يستطيع العقل بها أن يشكل صوراً للأشياء أو الأشخاص أو يشاهد الوجود<sup>(٣)</sup>.

---

(١) عبد القادر الرباعي (الدكتور) الصورة الفنية في النقد الشعري ط ٢ - الأردن - مكتبة الكتاني ١٩٩٥ ص ٤٢.

(٢) فرج عبد القادر طه وآخرون - معجم علم النفس والتحليل النفسي - ط ١ - بيروت - دار النهضة العربية ص ١٠٧.

(٣) مجدى وهبة (الدكتور) معجم المصطلحات الأدبية - ص ١٦٤.

يتضمن المصطلحان «التخيل» و«الخيال» معنى مزدوجاً يتم فيه تكوين الصور، لا عن طريق استبعاد الصور والأفكار والمدركات القديمة، بل محاولة إنشائها إنشاءً جديداً مبدعاً يتسم بإمكانية التحقق، من هنا يتم عن طريق المخيلة بناء عالم متميز قد يضم عناصر متضادة أو بعيدة إذ يجمع صوراً من مجالين إدراكيين مختلفين. (فنوعية الخيال وإمكانياته هي ما تميز الفنان عن غيره) <sup>(١)</sup>.

و للخيال من الناحية اللغوية معان ترتبط بالوهم، فيذكر صاحب اللسان في تعريفه للصورة ما يلتفتنا للمعنى المتضمن في الصورة باعتبار الخيال أساساً لها، فهو يقول «تصورت الشيء» أى توهمت صورته، ثم نلاحظ أن مادة «خيال» تعنى العفيف، والخيال: ما تشبه في اليقظة والحلم من صورة <sup>(٢)</sup>.

كذلك ظهرت الكلمة في المجال النقدي قرينة للوهم، كما هي لدى الجاحظ وابن قتيبة عندما يذكر أن وجود العربي في الصحراء هو ما كان يجعله يتوهم ويتخيل ما ليس له وجود.

والتخيل على المستوى الاصطلاحي منقول من المجال الفلسفي، فالكندي يذكر مصطلحي «التخيل» و«التوهم» اللذين يقابلان الكلمة اليونانية «phantasia»، ويذكرهما بمعنى حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طبيعتها <sup>(٣)</sup>.

ولقد ظهر المصطلح لدى النقاد من خلال الفارابي الذي جمع في رسائله بين التفكير الفلسفي والتفكير الأدبي، فلقد عنى كثيراً بفكرة التخيل والصورة، فعرض الفكرة في الكثير من رسائله عندما ذكر أنه «قد يظن أن العقل قد تحصل فيه صورة الأشياء عند مباشرة الحس للمحسوسات بلا توسط، وليس الأمر

---

(١) جابر عصفور (الدكتور) - الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي - مصر - دار المعارف - ١٩٨٠ ص ١٣.

(٢) لسان العرب - مادة «خيال».

(٣) جابر عصفور (الدكتور) الصور الفنية، ص ١٧.

كذلك، وذلك أن بينها وسائط، هي أن الحس يباشر المحسوسات فتحصل صورها فيه فيؤدي الحس المشترك إلى التخيل، والتخيل إلى قوة التمييز ليعمل فيها تهذيباً وتنقيحاً<sup>(١)</sup>.

كما أن فهم الأشياء ووصولها إلى المتلقى يرتبط بأمرين: أحدهما أن بتخيل الشيء بمثاله الذي يحاكيه<sup>(٢)</sup>. وفي تقديم الفارابي لمفهوم التخيل للصورة، توضيح أو توجيه خاص عندما يثير الحس فيعمل على تهذيب الصورة وتنقيحها، وهو يعنى غالباً ما يقوم به المتلقى من انفعال تجاه الصور فيوجهها التوجيه الذي يريد.

ويختلف الفارابي في فهمه للتخيل عن ابن رشد الذي قدم «التخيل الفاضل» على أنه ما لا يتجاوز خواص الشيء ولا حقيقته<sup>(٣)</sup>. إن ابن رشد يقصر التخيل على كونه ما ارتبط بالمدركات الحسية<sup>(٤)</sup>.

كذلك فإن ابن باجة يربط الخيال بالحس (فالقوة المتخيلة هي التي تدرك بها معاني المحسوسات)<sup>(٥)</sup>، وهذا الربط بين الخيال أو التخيل وبين الإدراك الحسي

---

(١) الفارابي - رسالتان فلسفتان - ط ١ ت جعفر الياسين - لبنان - دار المناهل ١٩٨٧ ص ١٠٣.

(٢) الفارابي - المرجع السابق - تحصيل السعادة ص ١٨٤.

(٣) ابن رشد تلخيص كتاب الشعر ص ١٠٥.

(٤) لقد تأثر الدكتور جابر عصفور كثيراً برأى الفارابي أو الفلاسفة بشكل عام، وذلك عندما أكد أن التخيل لا يمكن أن يعمل في غياب الحس، وأن كل ما يتصور الحس لا بد أن يؤثر في نشاط التخيل وفاعليته. راجع في ذلك كتابه: الصورة الفنية في التراث النقدي ص ٣٨، ونحن نختلف معه في ذلك؛ إذ أن التخيل كثيراً ما يصنع صوراً بعيدة عن عالم الحس وقد تكون وحدات هذه الصور غير متقولة عنه، إلا أن المعنى يصل إلينا تماماً عن طريق الخبرات مثلاً، ولعل في الصورة المتخيلة التالية دليلاً يخالف بشدة ذلك الاعتقاد والتي ضرب الله بها مثلاً شجرة الزقوم بأن طلوعها كأنه رؤوس الشياطين، فلا نحن رأينا المشبه ولا المشبه به في هذه الصورة، إلا أننا نستطيع رسم صورة في مخيلتنا لهذه الشجرة إذن غاب طرفا الحس تماماً عن الصورة.

(٥) ابن باجة، كتاب النفس - ط ٢ - بيروت، دار صادر ١٩٩٢ - ص ١٣٣.

هو الذى انتقل إلى بيئة النقاد مقترناً بقضية الصدق والكذب، فبعد القاهرة الجرجاني وهو الذى أفرد أجزاء كثيرة من أسرار البلاغة للحديث عن التخيل والمعانى المتخيلة راح يمتدح ما اقترن من المعانى بالخيال، (هذا كله فى أصله ومغزاه وحقيقة معناه تشبيه ولكن كفى لك عنه وخودعت فيه وأتيت عن طريق الخلابة فى مسلك السحر ومذهب التخيل، فصار لذلك غريب الشكل بديع الغن، منيع الجانب) <sup>(١)</sup>.

وبالرغم من ذلك فإن له رأياً مخالفاً عرضه وهو يتحدث عن قضية الصدق والكذب، وهو فيه يغير رأيه فى ميزة التخيل وما يضيفه على الصورة من التلطف وجمال الصنعة، وعندما يتعرض لمقولتى «أفضل الشعر أصدق» أم أفضله «أكذبه»، ويثبت الجرجاني أن المقولة التى تربط الشعر بالصدق هى الأفضل وهى المقدمة لديه، ويربط الصدق بالشعر بالصدق فى الواقع، فيناصر الصدق الواقى المحسوس على حساب التخيل الذى يعتبره كالشجرة الراقية بلا ثمر، ويضع الصدق فى ميزان الحق والعقل، والتخيل أو الكذب فى ميزان الباطل (وستر بك ضروب من التخيل هى أظهر أمراً فى البعد عن الحقيقة، وتكشف وجهاً فى أنه خداع للعقل وضرب من التزيق) <sup>(٢)</sup>.

ويطالعنا القرطاجنى أيضاً بمحدثه عن التخيل، والذى جعله أحد أركان الشعر، فالتخيل لديه هو أن (تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخیل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم فى خياله صورة أو صور ينفعل لتخيّلها وتصورها) <sup>(٣)</sup>.

---

(١) عبد القاهر الجرجاني - أسرار البلاغة - ط٢ - صيدا - بيروت - المكتبة المصرية ١٩٩٩ ص ٢٥٣.

(٢) المرجع السابق ص ٢٠٥ - رأى الجرجاني هنا يقترب من رأى ابن باجة فى المرجع السابق ص ١٣٥؛ إذ ذكر أن قوة المخيلة يعرض لها أن تصدق وتكذب، بل هى فى كثير من الأمور كاذبة.

(٣) المنهاج ص ٨٩.

إن التخيل غالبًا ما كان يقصد به الأشياء المحسوسة أو المدركة فقط، إذ (أن المعانى تتحصل فى الأذهان الأمور الموجودة فى الأعيان<sup>(١)</sup> وأن المحاكاة النامة فى الوصف هى استقصاء الأجزاء التى بمولاتها يكمل تخيل الشئ الموصوف.

لقد ارتبط مصطلح التخيل غالبًا عند الفلاسفة والنقاد بالمدركات الحسية، بالرغم مما ذكروه عن المعانى الذهنية أو العقلية، لكنها لم تكن تتمثل إلا عن طريق اقترانها بالمحسوسات فجعلوا الإحساس خاصية تميز الإبداع الأدبى وربطوه بإدراك الموجودات<sup>(٢)</sup>.

كان هذا فيما ارتبط بالصورة وأهم أسسها، وتناول النقاد القدماء لها فى كتاباتهم وارتباطها لديهم بمعان تضمنت التجسيم والوصف والشكل والهيئة والتخيل والوهم.

ولقد كان اهتمام النقاد الواضح بالصورة من خلال الأشكال البلاغية وهى التشبيهات والجاز، إذ تناولوها من حيث هى وسائل لتكوين الصور بطرق مختلفة، من هذه الزاوية خضعت الصورة للاهتمام واكتسبت قيمتها لديهم.

### الصورة حديثًا:

أما عند تقديم الصورة حديثًا فإننا نجد اهتمامًا كبيرًا بها على أساس أنها المركز البؤرى للبناء الشعرى كله<sup>(٣)</sup> كما أنها تمنح الشعر ميزة التكثيف العاطفى للفكرة الأساسية، وتكشف عن اكتمال الرؤية أو عن قصورها أو اضطرابها أو افتعالها، ويكون هذا ترتيبًا على الموقع الذى اختاره الشاعر - لا إراديًا - بوعى منه لموقعها<sup>(٤)</sup>.

(١) نفسه ص ٩.

(٢) عبد القادر فيدوح (الدكتور)، الاتجاه النفسى فى نقد الشعر العربى، منشورات اتحاد الكتاب العربى، ١٩٩٢ ص ٣٢٧.

(٣) عبد القادر الرباعى (الدكتور)، مرجعه السابق ص ١٠٤.

(٤) محمد حسن عبد الله (الدكتور)، الصورة والبناء الشعرى، مصر - دار المعارف - ١٩٨١ ص ٣٧-٤٤.

وتتمثل أهميتها فى الطريقة التى تفرض بها علينا نوعاً من الانتباه للمعنى الذى تعرضه، وفى الطريقة التى تجعلنا نتفاعل مع ذلك المعنى وتأثر به <sup>(١)</sup>.

من المهم ونحن إزاء تقديم مفهوم الصورة حديثاً أن نستدعى ما مر من تعريف الصورة مرة أخرى لغرض، وهو أن الفن فى مفهومه العام - قديماً أو حديثاً - هو تصوير الحياة المادية والشعورية، فالرسم يصور بالألوان والمثال بالحجر، والشاعر يصور بالكلمات، وهناك تعريف حديث للشعر يقدمه على أنه «التفكير بالصورة» ونرى أن هذا التعريف له أساس من الصحة، على الرغم من إغفاله بعض عناصر الشعر الأساسية كالقفائية والوزن. لكننا لو وضعنا فى الحسبان أن الشعر الحر لا يحافظ على وحدة القافية، وأن هناك بعض نماذج الشعر - حتى القديم منها - قد اخترق نظام العروض الخليلي <sup>(٢)</sup> فسنجد أن التعريف لم يبعد، وأن أيّاً من نماذج الشعر لم يستطع أن يسقط عنصر التصوير.

من هنا فإننا نجد أن هذا التعريف الموجز للشعر جعل الصورة هى جوهر التعبير الفنى فى القصيدة.

لقد وجد النقاد حديثاً أهمية كبرى للصورة؛ إذ تثير المتلقى وتعمل على يقظته، عندما تشده إلى التمثل فى عملية التلقى لتجعله يميل إلى التعرف على ما ينطوى عليه النص من إشارات فرعية أو غير مباشرة لا يمكن الوصول إلى المعنى دونها.

وعلى هذا قدمت مجموعة من التعريفات للصورة فهى:

---

(١) جابر عصفور (الدكتور)، مرجعه السابق ص ٣٦٣.

(٢) وهذا مثل ما ورد فى الأغاني - ج ٢ ص ٤٦٩ عن أبى العتاهية وخروجه على الأوزان المستعملة كقولہ:

للمنون دائراتٌ يدورنَ صرفها      هن يتقيتنا واحداً فواحداً

هذا البيت وزنه عكس وزن البسيط الذى أصل تفعيلاته: مستفععلن فاعلن المتكررة مرتين، وعندما ستل عن خروجه على أوزان الخليل قال: أنا أكبر من العروض.

تقديم المجرد عن طريق المحسوس\* أو إعادة خلق المحسوس أو الذهني من وجهة نظر خاصة، وهى أيضاً إعادة إنتاج عقلية الفنان لتجربة عاطفية أو إدراكية غابرة ليست بالضرورة بصرية<sup>(١)</sup>، أو هى «تلك التى تقدم عقدة فكرية وعاطفية فى برهة من الزمن»<sup>(٢)</sup>.

كما أنها (علاقة - وليست علاقة تماثل بالضرورة - صريحة أو ضمنية، بين تعبيرين أو أكثر، تقام بحيث تضافى على أحد التعابير - أو على مجموعة من التعابير - لوئاً من العاطفة، ويكتف معناه التخيلى وليس معناه الحرفى دائماً. ويتم توجيهه وإعادة خلقه إلى حد ما من خلال ارتباطه أو تطابقه مع التعبير أو التعابير الأخرى<sup>(٣)</sup>.

والصورة فى الشعر هى «الشكل الفنى الذى تتخله الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر فى سياق بياني خالص، ليبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة فى القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها فى الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والجزاز والتزادف والتضاد والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفنى»<sup>(٤)</sup>.

وهنا نسجل اعتراضاً على التعريف السابق؛ إذ نرى أن القصيدة تتكون ككل، بالفاظها ومعانيها، لا أسبقية لعنصر على آخر، فلهظة الميلاد واحدة. لكن ما

---

\* نعتقد أن المقصود بمصطلح المحسوس هنا هو محاولة الشاعر ربط موضعه، حتى وإن كان ذهنياً بأحد العناصر المادية ليسلّس فهم ما يرمى إليه.

(١) رينيه ويلك - نظرية الأدب - ترجمة عى الدين صبحى - ط ٣ - المجلس الأعلى للفنون والآداب ص ٢٤٠.

(٢) المرجع السابق ص ٢٤١ والتعريف لعزرا بوند.

(٣) محمد حسن عبد الله (الدكتور) الصورة والبناء الشعرى ص ٣٧.

(٤) التعريف للدكتور عبد القادر القط نقلاً عن أحمد موسى الخطيب (الدكتور) الشعر فى الدوريات المصرية ط ١ - دار المأمون للطباعة والنشر - ص ١٦٦.



نلمحه فى التعريف هو أنه جعل الصورة كسوة خارجية نكتسب بها القصيدة بعد أن تكتمل فى ذهن مبدعها.

وتقدم الدكتور بشرى موسى تعريفها للصورة فترى أن الصورة فى الأدب هى الصوغ اللسانى المخصوص، الذى بواسطته يجرى تمثيل المعنى تمثلاً جديداً ومبتكراً بما يعيّلها إلى صور مرئية معبرة<sup>(١)</sup>.

ويتضح فى كل تعريف من التعريفات السابقة أنه ينظر إلى الصورة من جهة مختلفة، فمنها ما يرى أن الصورة تقتصر على تقديم الحس، مما يجعلها قريناً للرسم ومشابهاً له من حيث طريقته فى إعادة تشكيل معطيات الحس، ومنه ما يضيف التصور العقلى أو التجربة العقلية كعامل هام فى تكوين الصورة. كذلك قد يضاف إلى ذلك الوسائل اللغوية والبلاغية.

وكلها محاولات لتقديم تعريف جامع مانع لمصطلح الصورة، وإن كنا نرى فى مجموعة التعريفات السابقة سلسلة متكاملة لتقديم مفهوم شامل للصورة. لكن الصورة الفنية ذات طبيعة مراوغة تتأبى تحليلاً وحيد البعد تكشفه بنيتها اللغوية أو الأسلوبية.

وللصورة إفادة فى كشف المعنى وتوضيحه، فهى تحتاج من الناقد إلى درجة عالية من التخيل والإدراك لأبعاد الصورة الموجودة. فغالباً ما تحمل الصورة بدلالات ذات أبعاد تاريخية أو ثقافية أو اجتماعية، فتعكس بالإضافة إلى دلالاتها، قدرة الشاعر على استيعاب ما يحيط به.

فتشكل الصورة ليس تسجيلاً فوتوغرافياً للطبيعة، فالشاعر لا ينقلها بشكل حرفى لكنه يخضعها لرؤيته الخاصة، فتخرج الصورة وليدة فكرته، وحول ما أراد نقله إلينا، فهى نتاج متميز يصدر عن ملكة التخيل لدى الشاعر.

---

(١) بشرى موسى صالح - الصورة الشعرية فى النقد العربى الحديث ط ١ - بيروت - المركز الثقافى العربى ١٩٩٣ ص ٣.

فمسلم بن الوليد يصف الصحراء وشلة حرارتها بقوله <sup>(١)</sup> :

ومجهل كاطراد السيف محتجز  
عن الأدلاء مسجور الصياخيد  
تمشى الرياحُ به حسرى موله  
حيرى تلوذ بأكتاف الجلاميد

هذه الصورة جاءت لوصف الصحراء ورياحها، وهذا غرض اعتاده المتلقى فى الشعر العربى منذ الجاهلية، إذ للشعر الموروث أثر فى تناول وصف الصحراء، ولكن الصورة هى ما أعطت الوصف جدته، فالتجربة التى يمر بها كل شاعر تختلف عن غيره كما أن التجربة نفسها تختلف لدى المبدع ذاته من موقف لآخر.

فمن المؤكد أن الشاعر حين يرسم صورة للصحراء فإنه لا يستعيد كل مرة نفس الشكل المختزن فى ذاكرته الذى يستدعيه كلما أراد أن يصف الصحراء، وإلا كنا سنرى صوراً متشابهة ومتقاربة لنفس المشهد، فالصورة بهذا المعنى رؤية فكرية أو عاطفية فى لحظة من الزمن. وتتفاوت جودة الصور تبعاً لمقدرة الشاعر على التخيل ومقدرته على التعبير الذاتى الذى يطرحه الواقع عليه من أفكار، أو ما يثار فى ذهنه ونفسه من مشاعر وأحاسيس فى لحظة الإبداع.

وإذا كانت الصور لا تتكرر إنما قد تتكرر بعض عناصرها، وهنا يكمن فعل العملية النقدية، فعلى الناقد أن يكتشف الدلالة المختلفة للصورة المتكررة العناصر، التى بتوالدها وتكررها يتحقق التكامل. لتتاج الشاعر الواحد <sup>(٢)</sup>، وهذا

---

(١) ديوان صريع الغواني - ت سامى الدمان (الدكتور) - ط ٣ - مصر دار المعارف ١٩٨٥ ص ١٥٤ - مجهل: الفازة لا أعلام فيها، كاطراد السيف: كتاب السيف فى الحدة، مسجور: متقد، الصياخيد: جمع صيخود وهى شلة الحرارة، حسرى: كالة، موله: حزينه، الأكتاف: النواحي.

(٢) ريتا عوض (الدكتور) بنية القصيدة الجاهلية ط ١ - بيروت - دار الآب ١٩٩٢ ص ١١٩.

يعنى اكتشاف الناقد أن للشاعر الواحد خيطاً واحداً يربط بين قصائده، وأن هذا الخيط يعتمد على مكونات شخصية الشاعر.

والصورة السابقة صورة بصرية، وهى تتميز بأنها أكثر أنواع الصور التى تمدنا بالقدرة على التفاعل والاندماج مع الشاعر؛ لأن حاسة الإبصار لدينا تلعب الدور الأول فى إمدادنا بالصور<sup>(١)</sup>، وبالتالي فإن الصور المقولة عن طريق البصر هى أسرع الصور وصولاً إلينا. والشاعر عندما رسم صورته فإن الناقد يبدأ بالصورة ثم ينتهى إلى وحداتها وما وراءها من مخزون لدى الشاعر كذلك الصورة لدى أبى نواس:

هو فى رجم الظنون	دق معنى الخمر حتى
ظر من طرف الجفون	كلما حاولها النسا
عن خيال الزر جون	رجع الطرف حسيراً
كذبت عين اليقين <sup>(٢)</sup>	لم تقم فى الوهم إلا

يبدو الشاعر فى الأبيات كرسام يرسم غلالة شفافة، ولا يستطيع أن ينقلها لى لوحته دون أن يلونها، فبغير اللون لا يستطيع إدراكها أو نقلها للمتلقى، أو هى كالروح التى يجب تواجدها، ولكن متعته تكتمل بأن يدرك وجودها من خلال اللون، فتوظيف اللون هنا استطاع أن يصنع ثنائية رائعة وهى ثنائية الحضور والغياب فى آن واحد، وتمكس المقطوعة بعداً آخر هو المخزون الثقافى لدى الشاعر، إذ يبدو تأثيره بالتفكير الفلسفى من حيث اختيار المعانى العميقة العقلية، بالإضافة إلى استخدامه كلمة «الزرجون» وهى كلمة فارسية مما يعنى تواجد هذه الثقافة فى المجتمع.

(١) محمد حسن عبد الله (الدكتور) المرجع السابق ص ٣٠.

(٢) ديوان أبو نواس - ت إيليا حاوى - الشركة العالمية للكتاب ١٩٨٧ - ص ٢ ص ٤٠٣ ، الزرجون: «زر» هو الذهب فى الفارسية، كون هو اللون والمراد هو الحمرة الذهبية.

إذن فحينما تناولنا الأبيات من وجهة نظر نقدية فإننا خرجنا من الصورة العامة للخمر إلى ما وراءها من بعض ما أثر على الشاعر من ثقافة فلسفية تشير إلى جلوسه إلى جماعة المتكلمين والفلاسفة في عصره<sup>(٩)</sup>.

لقد عمل التصوير في الأبيات على ضبط الوجود الباطن أو «رجم الظنون» ومحاولة نقله إلى الوجود الظاهر من خلال اللون، فنقل الصورة التي جعلها تنتمي إلى عالم الغيب إلى عالم المحسوسات.

إننا إزاء صورة مركبة قام فيها الشاعر أولاً برصد شيء محسوس في الحقيقة وتصويره على أنه ينتمي إلى عالم الغيبيات (من وجهة نظره) ثم حاول في الأبيات أن ينقله من العالم الغيبي إلى عالم مدرك.

ويشدنا استمتاع الشاعر بموضوعه إلى قول مسلم بن الوليد في وصف الخمر:

صفراء من حلب الكروم كسوتها	يبضاء من صوب الغيوم البجس
مزجت ولاؤها الحباب فحاكها	فكأن حليتها جنى النرجس
وكانها والماء يطلب حلمها	لب تلاطمه الصبا في مقبش <sup>(١)</sup>

تعكس الأبيات طريقة أخرى لرسم صورة الخمر، فهي صورة حسية توضح مدى حب الشاعر ومتعته بالخمر، مما جعله يصورها ويستفيض في وصفها باللون والحركة، وحشد لها من الصفات ما يظهر صورتها بوضوح شديد.

وكما تنقل الصورة حالة أو إحساساً نفسياً لدى الشاعر أو تحاول نقل معنى ذهني أو شيء محسوس، فهي أيضاً تساعد على تزييف الحقيقة. فالتصوير وسيلة

---

\* ستناول هذه النقطة بشكل أكثر تفصيلاً عندما ناقش فكرة الجدلية بين بيئة الشعر والشعراء.

(١) ديوان دعبل الخزازي - ت عبد الكريم الأشتر (الدكتور) - ط ٢ - دمشق - مطبوعات مجمع اللغة العربية بالدمشق ١٩٨٣ ص ٢٠١.

طبيعية فى يد الشاعر يحاول من خلالها أن يعيد تشكيل الطبيعة من حوله كما يشاء «لا كما هى فى الواقع».

فعلى سبيل المثال حينما يهجو الشاعر فهو يهجو صورة على خلاف الواقع، يقول دعبيل يهجو جارية تدعى «غزالاً»:

رأيت «غزالاً» وقد أقبلت	فأبدت لعينى صن مبصقة
قصيرة الخلق دحداحة	تدحرج فى المشى كالبندقة
كأن فزاعاً علا كفها	إذا حسرت، ذنب الملعقة
وأنف على وجهها ملصق	قصير المناخر كالفسقة <sup>(١)</sup>

تتضح معالم الصورة أو تتكامل عن طريق تسلسل الأبيات، فكل بيت يشكل عنصراً من عناصر الصورة، كما أنها تعكس كيف استطاع الشعر أن يغير ويشكل الحقيقة ليعيد تكوين عناصر صورته المبتكرة، فهو يرسم صورة لامرأة من المؤكد أنها تختلف عن صورتها فى الحقيقة، وهو يعتمد فى صورته إلى استخدام التشبيه الذى يعمل على تمثيل وجه الشبه للمتلقى بسرعة ودون إعمال للذهن، وهو يقصد ذلك، فهو يريد أن تصل الصورة مباشرة وبسرعة.

وكما ينقل التشبيه صورة سطحية مباشرة لا تحتاج إلى مجهود من المتلقى لإعمال الخيلة، فإنه قد يوظف بمهارة لنقل صورة أكثر عمقاً، فبشار يقول فى وصف امرأة:

ودعجاء المحاجر من معد	كأن حديثها ثمر الجنان
إذا قامت لمشيئها تئنت	كأن عظامها من خيزران <sup>(٢)</sup>

(١) ديوان دعبيل الخزاعي؛ ت عبد الكريم الأشتر (الدكتور)، ط٢، دمشق، مطبوعات مجمع اللغة العربية الدمشقي، ١٩٨٣، ص ٢٠١.

(٢) ديوان بشارسج؛ ت محمد بن الطاهر بن عاشور - القاهرة - مطبعة لجنة التأليف والنشر ١٩٦٦ ص ١٩٨.

يطالعنا البيت الأول بصورة جديدة عندما شبه بشار حليث محبوبته - وهو  
شئ يدرك بالسمع - بالثمار الشهية في البستان - وهو شئ يدرك بالنظر أو  
التذوق - هذه صورة مبتكرة نقل فيها الصورة من مجال إدراكي إلى مجال آخر.  
أما البيت الثاني فقد استعان فيه أيضاً بالتشبيه عندما شبه عظامها، وهي تشنى  
فى مشيتها، بالخيزران الغضّ اللين، وهى صورة جديدة إذ أضفى على صورته  
عنصر الحركة فوهبها الحياة، إذ لم يكتف بمجرد تشبيه جسدها الممشوق اللين  
بالخيزران كما فعل سابقوه.



## المبحث الثاني

### المرجعية

من المنطقي أن الإنسان عندما يناقش قضية أو يفرض مجالاً ما لا بد من أن تكون لديه خلفية سابقة عنه، وإلا فإن ما سيصدر عنه من آراء وأفكار وأحكام لن يعتد بها، والإنسان عموماً قد يكون بعض خلفياته أو خبراته منذ نشأته الأولى، فالكلام وهو أول ما يكتسبه الإنسان من مهارات يأتي عن طريق السماع ثم التقليد. ولأن المادة الأساسية للشعر هي الكلام فإننا مستحدث خلال هذا الجزء عن مرجعيات الشعراء.

تعتمد المرجعية - والتي نعني بها كل ما يختزنه الشاعر من تجاربه الخاصة وعمارساته وثقافته وخبراته المتميزة وقراءاته في الشعر وغيره - تعتمد لدى نقادنا القدماء على جانب أساسي وهو الذي دارت حوله أغلب كتب النقد، وهي فكرة السماع والرواية.

فكل علم لديهم محتاج إلى السماع كما يذكر ابن قتيبة، فكل شاعر محتاج لأن يسمع ممن سبقه من الشعراء حتى لا يخرج في شعره عن التقاليد الموروثة. ومن هنا نشأت لديهم فكرة الرواية، فلكل شاعر راويته الذي يحفظ ويروي عنه أشعاره (ومن التقاليد الشعرية للرواية الوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر والتصرف في معانيه)<sup>(١)</sup>.

فلقد كان المؤثر الأساسي في الإنتاج الشعري لدى أي شاعر متأخر هو أن يتناول المعاني من تقدمه والصب على قوالب من سبقهم<sup>(٢)</sup>.

(١) ابن طباطبغا- عيار الشعر ص ٤٢.

(٢) الصناعتين ص ٢١٧.



يجب ألا تنسى أن فكرة الراوية كان الأساس في نشأتها هو سيادة الأمية، لكل شاعر كان يحتاج إلى من يحفظ أشعاره وينقلها إلى أكبر عدد من المتلقين.

وكان من الطبع أن الراوية قد ينسى بعض الكلمات فيبدلها بأخرى، كما قد يتحمل أحياناً وينسبها لغيره، ولكن لأمر الراوية شق آخر، وهو أنه تحول من الجانب الحرفي المهني إلى جانب تعليمي عندما أصبح الراوية طالباً في مدرسة الشعر، وعلى كل من أراد أن ينظم الشعر أن يتعلم من سبقه، لذا فقد كانت الرواية وملازمة الشعراء هي أفضل الوسائل لذلك.

ويستمر الرأي الذي يعطى أهمية كبيرة لاقتفاء أثر القدماء حتى القرن السابع، فيذكر حازم القرطاجني: (فأنت لا تمجد شاعراً جيداً منهم إلا وقد لزم شاعراً آخر المدة الطويلة وتعلم قوانين النظم)<sup>(١)</sup>.

كذلك نتج عن اهتمام النقاد بهذه الفكرة وسيطرتها عليها مبحث هام، وهو مبحث السرقات، فلقد شغلوا به كثيراً وأفردوا له عدة أبواب:

فهناك ما يحسن من الأخذ أو ما يقبح وبعضه يندرج تحت مسمى السرقة<sup>(٢)</sup>، ومن الطبع أن ينتج عن الملازمة الطويلة للشعراء السابقين أو حفظ شعرهم أن يرد في شعر المتأخرين بعض معاني المتقدمين وألفاظهم، سواء بوعي عن طريق الإصجاب بذلك المعنى أو اللفظ، أم بلا وهي عن طريق تراكم هذه الأشعار واختزانها وخروجها مرة أخرى في ثوب جديد.

---

(١) حازم القرطاجني - المنهاج ص ٢٧.

(٢) الصناعتين ص ٢٤٩. كذلك قدم عبد القادر الجرجاني في دلائل الإعجاز رأياً رافعاً في هذا المبحث عندما أشار إلى أهمية الصورة في الشعر، إذ أنه قرن الشعر بأى مادة خام أما الصورة فهي ما تعطيه خصوصيته، إذ قال «وجملة الأمر أنه كما لا تكون الفضة خالفاً أو الذهب سواهاً أو غيرهما من أصناف الخلق بأنفسها ولكن بما يحدث فيها من الصورة». وهو حينما عرض لقضية السرقة أكد أنها لا تتعلق بحسن العبارة أو اللفظ، ولكن بما في الأبيات من صورة وصفة وخصوصية تحدث في المعنى - راجع دلائل الإعجاز ص ٣٠٤-٣٠٥.

ولقد نصُّ النقاد على أن ما يؤخذ من المعنى فيكسى كسوة جديدة لطيفة يخرج من إطار السرقة، كما أنهم رفعوا شعار الموضوعية في هذا المبحث.

فيذكر الجرجاني في الوساطة: (وهذا باب يحتاج إلى إنعام الفكر، وشدة البحث، وحسن النظر، والتحرز من الإقدام قبل التيقن، والحكم إلا بعد الثقة، وقد يغمض حتى يخفى، وقد يذهب منه الواضح الجليُّ على من لم يكن متراضاً بالصناعة متدرباً بالنقد، وقد تحمل العصبية فيه العالم على دفع العيان وجحد المشاهدة فلا يزيد على التعرض للفضيحة والاشتهار بالجور والتعامل)<sup>(١)</sup>.

وبالرغم من كل هذه الاحترازاات التي نوه إليها الجرجاني إلا أننا نجدهم حادوا عن الموضوعية في حكمهم بالسرقة، وقد تأخذهم العصبية فيدفعون العيان ويحددون المشاهدة ويتمثلون أحياناً ليدرجوا بيتاً أو مجموعة أبيات على أنها مسروقة، فيذكر أبو هلال مثلاً<sup>(٢)</sup> قول الفرزدق:

تفارق شيب في الشباب لوامعٌ      وما حسن ليل ليس فيه نجومٌ  
وقول أبي نواس:

كان بقايا ما عفا من حبابها      تفارق شيب في سواد هذا

يعلقُ العسكري على بيت أبي نواس بأنه يقع ضمن ما يطلق عليه قبح الأخذ، وهو أحد أنواع السرقة. إلا أننا نجد أن أبا نواس أورد صورة مختلفة، فالفرزدق يتحدث عن الشيب محاولاً تحسين صورته، بينما قدّم أبو نواس صورة أكثر عمقاً لنظر ما بقي من حباب الخمر في الكأس، لكن التعصب لكل من سبق أمر لا يمكن إغفاله.

وقد كان بوسع أبي هلال أن يرى أن هناك تشابهاً في الفكرة أو توارد

(١) الجرجاني - الوساطة بين المتنبي وخصومه - ط١ - تونس - دار المعارف - ص ١٧٠.

(٢) الصناعتين ص ٢٣٦.

خواطر كما سبق أن ذكرنا عندما نظم أبو هلال نفسه قوله «سفرن بدوراً وانتقبن أهلة» وقد كان يظن أنه معنى غير مسبوق، إلا أنه اكتشف بعد ذلك أن المعنى موجود، فقرر ألا يحكم بالسرقة حكماً قطعياً كما فعل تماماً عندما وازن بين معنيين متشابهين وردا لدى النابغة ثم أبى نواس فقد قال النابغة:

فإنك كالليل الذى هو ملوكى وإن خلت أن المتأى عنك واسع

وقال أبو نواس عن الخمر:

لا ينزل الليل حيث حلت فدهر شرابها نهار

علّق العسكري: أحسنا جميعاً فى العبارة وللنابغة قصب السبق<sup>(١)</sup>.

لقد وعى العسكري أن المعنى أو الفكرة قد تتألى لدى أكثر من شاعر، وربما أوحى القديم بالمعنى لمن يأتى بعده، فيبدع اللاحق - دون وعى - صورة مشابهة دون أن يحكم على اللاحق بالسرقة: وأيد العسكري وعيه بفكرة المرجعية هنا بكلمة «قصب السبق»، وفى نموذجى العسكري نشعر بالاضطراب النقدي.

لقد وضع النقاد مجموعة من النقاط التى تخرج بكثير من الأبيات من رتبة السرقة، إلا أنهم فشلوا فى تطبيقها وكأنهم أغفلوا أهم الشروط التى وضعوها والتى تؤثر فى شعر الشاعر، وهو الحفظ والرواية عن سبق، الأمر الذى ينتج عنه حتماً التأثير المعنوى بل واللفظى أحياناً.

ويرتبط بمراعاة التقاليد التى يجب أن يكون لها صدى قوى فى الشعر: الاهتمام بالناحية اللغوية، فالمعرفة القوية بالنحو واللغة أمر له أثره فى الشعر، وهو أحد جوانب ثقافة الشاعر. فالشعر العربى ابن البيئة الصحراوية البدوية، أصحابه عرب أقحاح لا يخرج عن ألسنتهم إلا كل فصيح، ولا يسمح لأحد بتجاوز ما سمع عنهم ولا أن يؤتى بكلمات مولدة حتى وإن كانت مفهومة فى

(١) المرجع السابق ص ٢٣١.

مقابل السماح بالإغراق فى الألفاظ الوعرة، وذلك الأمر هو ما دفع أبا نواس إلى أن يقوم برحلة تعليمية، فيترك وراءه كل الرفاهية والراحة ليذهب إلى البادية فيقيم فيها سنة كاملة ليأخذ عن أهلها صحيح اللغة وفصيحتها.

وعلى الرغم من ذلك فلقد كان اللغويون يأخذون على الشعراء - خاصة على المتأخرين منهم - الخروج على قواعد اللغة أو النحو مثل ما أخذه الأخفش على بشار فى قوله:

تلاعب نينان البحور وربما رأيت نفوس القوم من جريها تجري  
أخذ الأخفش على بشار قوله نينان وقال: لم نسمع بنون ونينان<sup>(١)</sup>.

لقد انصب اهتمام نقادنا القدماء غالباً - على الصورة السطحية للشعر، باعتبار أن هذا الجانب السطحي وهو الجانب الذى يهتم بتسلسل أصوات الكلمات بالمعنى القريبة للألفاظ من هنا دققوا فى الناحية اللغوية، فاهتموا بالتشبيه والاستعارات القريبة غير الموعلة فى الغموض، ويطرح الدكتور عز الدين إسماعيل فى دراسته عن الأسس الجمالية فى النقد العربى<sup>(٢)</sup>، مفهوم الصورة الأولى والصورة الثانية، والصورة الأولى يعنى بها ما يظهر على سطح الصورة الشعرية من الألفاظ والمعانى وما تشمله من دلالات ظاهرية مباشرة. أما الصورة الثانية: فهو يعنى بها المفهوم العميق الداخلى للصورة، أو ما يطلق عليه ما وراء السطح، أى ما تحمله الصورة من دلالات غير مباشرة يلتقطها المستمع

---

(١) الأصفهاني - الأغاني - ج ٣ - دار الفكر للطباعة - بيروت - ت على معنا وبمير جابر، ص ٢٠ اللغويون هم حماة اللغة من الانحراف، ولكن كان عليهم أن يسمحوا ببعض التوسع فى إطار الحياة الجديدة التى امتلأت بمظاهر جديدة - ثقافية كانت أم اجتماعية - لم يألفها المجتمع من قبل، لكنهم لم يقبلوا هذا التوسع حتى عن عرف بفصاحته، كبشار الذى تروى فى حجور شيوخ البادية.

(٢) عز الدين إسماعيل (الدكتور) الأسس الجمالية فى النقد العربى - ط ١ - مصر - دار الفكر العربى ١٩٥٥ ص ١٧١ - ١٧٦.

على أساس من معرفته بالمخزون المرجعى لصاحبها وما يمكن أن تحمله من دلالات رمزية إيجابية.

وهذا المخزون مما لم يشر إليه الدكتور عز الدين بشكل محدد، ونرى أن هذا المخزون هو ما يقف وراء تشكيل الصورة وهو ما يجعلها تقبل تفسيراً دون غيره.

ولتوضيح وجهة نظرنا نضرب مثلاً بقول أبى نواس واصفاً ساقى الخمر:

يسقيها مختلق ماجن	مُعَوِد للسقى نحريسر
منقطع الردف هضم الحشا	أحور في عينه تفتير
قد عقرت رابية صدغه	فالصدغ بالعنبر مطرور <sup>(١)</sup>

فى التحليل الظاهرى للآيات نجد أن الشاعر يصف ساقية الخمر وما أكثر انتشارهن فى العصر العباسي، وهو يخلع عليها من صفات الحسن ما ورثه من كلمات الغزل المعتادة، فالخور وفتور العين والردف الثقيل كلها صفات قديمة موروثه، ولكن استخدام صيغة التذكير هنا أمر لا ينبغي أن نغفله، خاصة مع شاعر مثل أبى نواس إذ يتجلى بعد ثان، أو ما أطلق عليه الدكتور عز الدين: الصورة الثانية. إن الصورة ليست لأثنى إنها لذكر فبالعودة إلى مرجعيات أبى نواس نعلم أنه من أصل فارسي - وهذا ستناوله بالتفصيل فيما بعد - وقد كان الفرس هم العنصر المهيمن؛ إذ كانوا يملأون قصورهم بالفلمان، وكانوا يستخدمونهم فى كثير من الشؤون ويلبسونهم ملابس الإناث، ويحلقونهم بحلهم يبدأ العرب يحاكونهم فى ذلك<sup>(٢)</sup>.

كذلك عُرف عن أبى نواس - كما سنذكر - ولعه بالفلمان؛ إذ لم تكن

---

(١) ديوانه ص ٢٢٥ بدر الدين حاضرى، المختلق: تام الخلق، غرير: ماهر، مقطع: ثقبيل، مطرور: مطلى.

(٢) أحمد الحوقى (الدكتور) تيارات ثقافية بين العرب والفرس - ص ١١١ وما بعدها.

صفات الغزل السابقة فى امرأة. لقد وجهتنا المرجعية نحو تفسير الأبيات واكتشاف المقصد الحقيقى الموجود فى الصورة الشعرية.

ونعرض لنموذج آخر للمرجعية أثر فيه، فأبو نواس يقول:

قل لزهير إذا اتكأ وشدا	أقلل أو أكثر فأنت مهذار
سختت من شدة البرودة حت	سى صرت عندى كأنك النار
لا يعجب السامعون من صفتى	كذلك الثلج بارد حار <sup>(١)</sup>

الأبيات السابقة فى حالة عزلها عن سياقها المرجعى ستبدو غريبة غير مفهومة، فكيف يكون الثلج البارد شديد الحرارة فى ذات الوقت ؟ كيف يرد هذا التشبيه الغريب فى خاطر أبى نواس، فيصف إنساناً سمجاً بأنه من شدة برودته كأنه نار، لكننا نعلم أن أبا نواس صاحب الثقافة الواسعة ردد ما سمعه عن علماء الهند الذين يقولون: إن الشيء إذا زادت برودته صار حاراً.

بناء على ما سبق نعلم أن من الضرورى فى عملية نقد الشعر وتفسيره أن نعود إلى مجموعة المؤثرات التى تؤثر فى الشاعر، فتنعكس على شعره، وبالتالي فإن على الناقد الإلمام بمرجعيات الشعراء، إذ أن الشعر فى كل أمة خاضع لتطور حياتها فى النواحي السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية، وهى التى تفرض عليه ما شاءت من التغيرات، فينتقل من طور إلى طور، وتبدل موضوعاته وصوره وألفاظه وأساليبه، وتستثار فيه معانٍ جديدة لم تكن موجودة<sup>(٢)</sup>.

لقد تنبّه النقاد القدماء لهذه المرجعيات، فمثلاً عندما نجد ما يذكره بعض النقاد والرواة عن مناسبة قيلت فيها القصيدة أو فيمن قيلت أو حتى عن طريق محاولة التأريخ لها من خلال التقاط بعض الحوادث التى وردت فى أبياتها، فإن ذلك

٤٩

(١) ملحق الأغاني ص ٢٢.

(٢) مصطفى هدارة (الدكتور) اتجاهات الشعر العربى - ص ٢٥.

يتضمن اهتماماً - سواء أكان بقصد أم بغير قصد - ببعض الجوانب المهمة التى تشكل بعداً ضرورياً فى فهم هذه القصائد، كما ورد مثلاً فى إحدى أشهر قصائد أبى نواس التى تبدأ بقوله:

دغ عنك لومى فإن اللوم لإغراء      وداونى بالثى كانت هى الداء  
ثم يقول:

فقل لمن يدعى فى العلم فلسفةً      حفظت شيئاً وغابت عنك أشياء  
لا تحظر العفو إن كنت امرأً حرجاً      فإن حظركه بالدين لإزراء

يذكر المؤرخون والنقاد أن أباً نواس قد صحب فى صباه النظام ثم افترقا، وكان النظام خلال ذلك قد اعتنق مبادئ المعتزلة وصار على رأس فرقة منهم، فلما التقيا بعد هذا دعا النظام أباً نواس لأن يرتكب الكبيرة - وهى شرب الخمر - فخلد فى النار فى رأى المعتزلة فأنشد أبو نواس القصيدة <sup>(١)</sup>.

والسؤال الذى يبرز هنا: لماذا حرص الراوى الناقل لهذه القصيدة أن يذكر خبراً كهذا أو أى خبر يخص قصيدة أو بيتاً ؟ إلا لإيمانه بضرورة الإحاطة - كلما أمكن - بظروف ذلك النص. وحتى فى النصوص التى لا ترد لها مناسبة أو محاولة تأريخ، فإن ما يبرز هنا هو ضرورة التعرف على المرجعيّات الأساسية عند تناول أى نص، وهى الزمان أو العهد الذى كان فيه الشعراء وظروف نشأة الشاعر وبيئته وثقافته والحالة السياسية والاجتماعية التى أحاطت به وبعصره.

وإذا كنا قد تحدثنا سابقاً عن اهتمام النقاد بالناحية اللغوية واهتمامهم بتأصيل ما يأتى فى الشعر لتحصيله حفاظاً على اللغة الفصحى من آثار المولدين، فإن علينا أن نبحث إلى أى مدى تنبّه النقاد لبعض المرجعيّات.

من أهم الجوانب المؤثرة فى بحثنا عن المرجعيّة الجانب التاريخى أو الزمنى،

---

(١) راجع ديوانه ج ١ ص ٢١.

فمن الطبيعي أن يكون أثره ظاهرًا في الإنتاج الشعري. يذكر الدكتور محمد مندور أن تقسيم ابن سلام للشعراء كان على أساس الزمان: (لأن الأمر لا يقف عند مجرد سير الزمان بل يعدوه إلى مضمونه، فقد ظهر الإسلام فأحدث في حياة العرب ثورة روحية ومادية كانت لها آثارها البعيدة في كل مظاهر نشاطهم)<sup>(١)</sup>.

إلا أنه عاد ليؤكد أن شأن ابن إسلام كغيره من نقادنا القدماء؛ فهم لم يهتموا بالتقسيم الزمني من حيث الاهتمام بما لعبه التطور التاريخي من دور مؤثر في الشعر، ومن حيث نمو الحضارة وتغيير الزمن، بل إن ذهنهم لم يقصد إلى هذا التقسيم، بل أملت طبايع الأشياء فلقد كان الشاعر القديم أفضل لمجرد تقدمه على المحدث، من هنا كان الحكم بالأفضلية لديهم مرتبطاً بالأسبقية. وإن كنا نختلف مع الدكتور مندور حول هذا الرأي في أن الاهتمام بعنصر الزمن لم تقصد إليه أذهانهم إلا من قبيل تحسين القديم وتفضيله، إذ نرى أن هذا الاهتمام كان البذرة الأولى نحو الاهتمام المنظم بعنصر الزمن، خاصة وأن الحكم الذي أطلقه مندور لم يكن مطردًا عامًا بهذا الشكر لدى النقاد، إذ أن هناك من كان يعلم بتأخر الشاعر وعلى الرغم من ذلك فقد كان ينصفه، وإن أوماً إلى سبق القديم إلى المعنى كما مر معنا عند أبي هلال العسكري.

أما البيئة فقد أخذت حيزًا لا بأس به من اهتمام النقاد لكن دون تركيز خاص عليها باعتبارها أحد مرجعيات الشاعر، فلقد تناولوها في حديثهم العام عن الشعر، لكن أثرها الفعال الذي يظهر في الشعر لم يكن محور تركيز لديهم. لقد أشار الجاحظ إلى أثر المكان أو البيئة المحيطة بقوله: (إنما ذلك «قول الشعراء» على قدر ما قسم الله لهم من الحفظ والفرائز والبلاد والأعراق)<sup>(٢)</sup>. وكما أشار

---

(١) محمد مندور (الدكتور) النقد المنهجي عند العرب - القاهرة - دار نهضة مصر - ١٩٦١

- ص ١٢.

(٢) الجاحظ، الحيوان، ت عبد السلام هارون، مصطفى الباي الحلبى - القاهرة ١٩٤٥،

ص ٣٨١.



الجاحظ في هذا النص لأثر المكان أو البيئة فقد أشار أيضاً إلى أثر الجنس على شعر الشاعر، فالعرق أو الأمة التي يتيمى إليها الإنسان تكون مهمة في تكوينه. كذلك يورد ابن طباطبا نصاً يذكر فيه أثر البيئة أو المكان الذي يعيش فيه الإنسان، فللعرب طريقة في التشبيه مستمدة من بيئتهم؛ لأن (صحونهم البوادي وسقوفهم السماء، فليست تعدو أوضاعهم ما رأوه منها وفيها، وفي كل واحدة منها في فصول الزمان على اختلاف من شتاء وريبع وصيف وخريف، من ماء وهواء ونار وجبل ونبات وحيوان وجماد وناطق وصامت ومتحرك وساكن)<sup>(١)</sup>.

وبالرغم من أنه لا يرى الشعر شيئاً منفصلاً عن البيئة، إلا أنه لم يستطع أن يطبق على معاصريه «قانون تغيير البيئات والأزمنة»<sup>(٢)</sup>. وما يدعم أهمية البيئة كمؤثر فعال في الإنتاج الشعري رأى الشعراء أنفسهم فيما يمكن أن يؤثر في تجربتهم الشعرية، ويكون من أطهرهم المرجعية الهامة، فقد قيل لكثير: (يا أبا صخر؛ كيف تصنع إذا صر عليك قول الشعر؟! قال أطوف في الرباع المخلية والرياض المعشبة فيسهل على رصفه ويسرع إلى أحسنه)<sup>(٣)</sup>.

كذلك لما كان للبيئة من أثر واضح في تلوين نفسية الأشخاص فلقد نوه أبو العتاهية إلى ذلك، عندما أشده ابنه محمد شعراً فقال له أبو العتاهية: (أخرج إلى الشام لأنك لست من شعراء العراق وأنت ثقيل الظل، مظلم الهواء جامد النسيم).

وللبيئة أثر واضح جلي في الفرق بين الشعر الجاهلي البدوي والشعر الذي صدر عن بيئة متحضرة، فالشاعر الذي عاش في الصحراء يتنقل فيها لم تكن بيته (موضوعاً عاطفياً كوني، وإنما هي واقع خشن، واللحظات التي يعيشها

(١) عيار الشعر، ص ٤٨.

(٢) إحسان عباس (الدكتور) تاريخ النقد الأدبي عند العرب ط ١، عمان، دار الشروق، ١٩٩٣، ص ١٢٢.

(٣) ابن قتيبة - الشعر والشعراء - ص ٨٥.

مفتتة مسحوقة مبعثرة، فانعكس هذا الوضع الوجودى فى شكل الشعر<sup>(١)</sup>. من هنا ظهر التفكك وعدم الوحدة بين آيات القصائد الجاهلية على وجه الخصوص\*.

وما لا شك فيه أن البيئة هى صاحبة أكبر أثر فى ما يؤثر فى الشعر، فالشعراء يتفاعلون معها، وهى التى تشهد نمو الشاعر فيكون لها تأثير نفسى ومادى، فاعتدال الطبيعة واحتفالها بكل ألوان الرفاهية من غذاء وأشجار وأنهار تنفى الحرمان المادى، فتهميىء الشاعر لرؤية مظاهر الجمال ورصد أدلة الإبداع الطبيعى المحيطة به، وهذا يؤدى بدوره إلى الكشف عن المعانى الشعرية، ولا يخفى أن هذه العوامل (المادية - النفسية) تؤثر فى الشاعر الناشئ بأن تدركها حواسه وتعيها نفسه وتخترنها غريزته أو طبعه (صوراً) واضحة المعالم (قابلة للاستخدام والتوظيف)<sup>(٢)</sup>.

لذا كان يظهر فى نقد النقاد أحياناً الإشارة إلى أثر ارتباط الشاعر بالمكان أو البيئة التى ارتبط بها أو نشأ فيه، بل والأخذ بمن يحيطون به، ومن ذلك ما يذكره الجرجاني: (كان شعر عدى - وهو جاهلى - أسلس من شعر الفرزدق ورجز رؤية وهما أهلاّن، وللازمة عدى الحاضرة واستيطانه الريف، وبعده عن جلالة البدو وجفاء الأعراب)<sup>(٣)</sup>.

وكما تنبه النقاد إلى البيئة وأثرها، فإن منهم من أشار إلى عامل الزمن وأثره؛ كابن بسام الذى ذكر أن مع دوران الزمان وما يفتري أهله من اللطائف والرقعة التى تهش لها القلوب، فكان من صريع الفوانى، ويشار وأبى نواس وأصحابهم

---

(١) أدونيس - مقدمة للشعر العربى ط١، بيروت، دار العودة، ١٩٧١ ص ٢٥.

\* ستم مناقشة قضية الوحدة وعدم الترابط فى الفصل التالى بشكل أكثر تفصيلاً.

(٢) حسن البندارى (الدكتور) قيم الإبداع الشعرى فى النقد العربى - مصر - الأنجلو - ص ١٠٣.

(٣) الجرجاني - الوساطة - ص ٢٩.

فى البديع، ما كان من استعمال أفانيته والزيادة فى تفريع فتنونه<sup>(١)</sup>. أما عن أثر من يحيط بالشاعر، وبما يطرأ على البيئة من ثقافات متعددة فقد أشار ابن رشيقي إليه حين قال: (ولا يستغنى المولد عن تصفح أشعار المولدين)<sup>(٢)</sup>.

فمن الضروري أن البيئة الجديدة ومن فيها سيفرضان تقاليد جديدة مختلفة. كانت هذه هى أهم نقاط المرجعية التى أشار إليها قدماء النقاد عبر تراثنا النقدي القديم.

---

(١) ابن بسام الشنتريني - الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة ج ١ - ت إحسان عباس دار الثقافة بيروت - ١٩٩٧ ص ٢٣٧.

(٢) ابن رشيقي - العملة ج ١ - ص ٣٦٣.

أما فيما يخص بحث المرجعية فى الدراسات النقدية الحديثة :

فإننا نشير أولاً إلى أن العمل الأدبى يعتمد على تقاطع مرجعية يقع بعضها خارج نطاقه، لذا فلا ينبغى ألا تفصله عن مصادره المتنوعة، والناقد الحديث حين يعمد إلى العمل الأدبى بهدف تحليله واستجلاء صورته ينظر إلى المرجعية، أو الروافد التى تغذى العمل الأدبى وتؤثر بالدرجة الأولى فى الشاعر تبعاً لمذهبه العام وما يتبناه من أفكار فتفسر لديه المؤثرات التى تقف خلف الإبداعات، ومما لا شك فيه أننا هنا إزاء مشكلة نقدية هى مشكلة «تفسير النص»؛ لأن كل ناقد يزعم أن تفسيره للنص هو التفسير الوحيد الصحيح، وهذه المشكلة تجلّت فى تراثنا النقدى الحديث، ووضحت فى اتجاهات متضادة أو متحاربة أحياناً، فانطلقت المذاهب الأدبية المختلفة فى رحلة تطورها التاريخى نحو تبنى جانب من الجوانب المتصلة بالعمل الأدبى، باعتبار أنه صاحب الأثر العميق وأنه المرجع الأساس أو الوحيد الذى ينبغى أن يؤخذ بعين الاعتبار، فلا يجوز تفسير النص أو فهمه إلا من خلال تتبع هذا الجانب فقط.

فنقاد الكلاسيكية الذين يحترمون التقاليد الشعرية السابقة الموروثة يرون أنه ليس للشاعر أية مرجعية أو تأثير إلا بما تلقاه من سبقه، أما إذا كان الناقد ينتمى للرومانتيكية، وهو المذهب الذى يمجّد الفرد، فإن الناقد هنا يعمد إلى مدى صدق تعبير المبدع عن انفعالاته، وتصبح مهمة النقد أن يبين لنا مدى صدق هذا التعبير، وأهم مقياس يمكن الحكم به على جماليات القصيدة هو «الإخلاص»، أى إخلاص المبدع للعاطفة أو الانفعال الذى يعبر عنه، «فالعبقريّة الأصلية لا تصير إلا بقدر ما تكون محكومة بانفعال طاغ أو أفكار معضلة أو صور أثارها ذلك الانفعال»<sup>(١)</sup>.

---

(١) كولريج- النظرية الرومانتيكية فى الشعر- ترجمة: عبد الحكيم حسان (الدكتور) - مصر- دار المعارف- ١٩٧١ ص ٢٥٦-٢٥٨.

إن المقياس النقدى يعتمد كثيراً على الذاتية فى الحكم، أى الرأى الخاص بالناقد فى تقييمه للعمل الأدبى، والمرجعية هنا تعتمد فقط على ذات الشاعر ومدى ما يورده من كلمات أو وصف يدل على صدقه، ويرتبط بالرومانتيكية «أصحاب الاتجاه النفسى فى النقد الأدبى الذين يعتبرون الإبداع الأدبى تعبيراً مباشراً عن شخصية الكاتب»<sup>(١)</sup>.

فهم يذهبون وراء كل التفاصيل الدقيقة لحياة المبدع وشخصيته، فيعتمدون على سيرته الذاتية فقط أساساً لتفسير أعماله، فيتخلون من هذه السيرة وثيقة يرجع إليها فى كل تفسير أو تبرير، مبتعدين فى هذا عن العمل الأدبى بوصفه إنتاجاً فنياً يضم إلى الجانِب الذاتى جوانب أخرى منها اللغوى والاجتماعى. إذن لا ترتد المرجعية لدى أى ناقد يتنى إلى هذا الاتجاه إلا إلى ما يخص الجانِب النفسى والحالة النفسية.

ولمى مقابل الاتجاهات التى اهتمت بالجانِب الذاتى، وكانت المرجعية لديها لا تنتمى إلا إلى عالم ذات الشاعر، فإن هناك من وسَّع الدائرة فرد المرجعية إلى أثر المجتمع أو التاريخ، اعتمد فيها النقد على دراسة أحوال البيئة والمجتمع الذى نشأ فيه الشاعر باعتبار العمل الأدبى صدى لهذا المجتمع والبيئة المحيطة به، لكن الناقد هنا أقرب إلى عالم الاجتماع منه للناقد، فليس العمل الأدبى صورة مباشرة للمجتمع الذى يحيط به فقط، بل هو مجموعة من العلاقات المتشابكة التى تتضافر لتكون بنية القصيدة.

وإذا كان العمل الأدبى يعتمد بصفة أساسية على اللغة بوصفها الأداة الرئيسية فى التوصيل، فلقد نشأ الاتجاه الذى جعل النص محور الاهتمام، منكراً أية علاقة بين النص ومبدعه أو الواقع الذى نمت فيه عملية الإبداع، فالنص

---

(١) رشاد رشدى (الدكتور) مقالات من مذاهب النقد الأدبى - مصر - سلسلة كتب تصدرها الدار القومية للنشر، ١٩٥٩ ص ٤.

لدى «ت. س. إليوت» - رائد هذا الاتجاه - له وجود مستقل ولا يجب على النقد البحث عن دلالات للعمل الأدبي خارج إطاره اللغوى<sup>(١)</sup>.

كذلك كان الاتجاه الشكلى الذى اعتمد على تناول الأدب من الناحية اللغوية باعتبار أن الأدب استخدام خاص للغة يحقق تميزه بالانحراف عن اللغة العملية ويشوهها<sup>(٢)</sup>.

إذن لا مرجعية هنا أو أى مؤثر فى الشاعر سوى قدرته على غلفة المؤلف من الاستخدام اللغوى العادى.

وقد قامت البنيوية مستفيدة من مناهج علم اللغة بمحاولتها تحليل الإبداع الأدبى بالبحث عن البنية، التى تؤدى إلى اكتشاف النظام الذى يقوم على أساسه العمل الأدبى، فهى تبحث نسق الاختلافات الذى يكمن وراء الممارسة الإنسانية<sup>(٣)</sup>، والعمل الأدبى أحدها.

وبعد هذا الاستعراض لما طرحه النقاد القلماء أو ما تبثته المذاهب الأدبية الحديثة حول المرجعية، نجد أن البحث فى المرجعية يعتمد على كل ما يختزنه الشاعر من تجاربه الخاصة وممارساته وثقافته وخبراته المتميزة وإطلاعه على الشعر وعلى غيره، وما للبيئة من أثر. فنحن لا نعتمد على ناحية واحدة أثرت فى الشاعر، بل إن البحث فى المرجعية يعول على كل ما يمكن أن يكون ذا أثر فينسحب على الإنتاج الأدبى.

على أن نراعى أن للعمل الأدبى خصوصيته، فلا بد من وجود نظام ضمنى

---

(١) نصر أبو زيد (الدكتور) إشكاليات القراءة وآليات التأويل - مصر الهيئة العامة لقصور الثقافة - ١٩٩١ - ص ١٨.

(٢) رامان سلدن - النظرية الأدبية المعاصرة - ترجمة جابر عصفور (الدكتور) - القاهرة - دار الفكر - ط ١، ١٩٩١ ص ٢٥.

(٣) المرجع السابق ص ٩٧.

من الأعراف والتقاليد التي تجعل ذلك التفسير المطروح متاحاً. «فللسياق دور مزدوج؛ إذ يمحصر مجال التأويلات الممكنة ويدعم التأويل المقصود»<sup>(١)</sup>.

فهما كان لدينا من مصادر متعددة لمرجعية الشاعر فإن الناقد لا يبالغ في معرفته بها ليفسر الصور والمعاني، ويقدم تصوراً خاصاً به محاولاً إلصاقه بهذه المرجعيات.

ونجدنا هنا نرد ما ذكره (إيليا حاوي) من أن الناقد كى ينفذ إلى البواض الحقيقية للتجربة الشعرية، لا بد له من معرفة التيارات المهمة التي تنازعت نفسية الشاعر من خلال سيرته... فالإلمام بالسيرة أمر ضروري، لكنه لا ينبغي أن يكون محالاً للتبارى بالتحقيق والتدقيق حتى يتحول إلى غاية بذاتها<sup>(٢)</sup>.

ويعتمد منهجنا في بحث المرجعية على ضرورة بحث الزمن والبيئة والثقافة بكل مكوناتها قديماً وحديثاً.

ونذكر هنا أولاً بعض الملامح العامة التي شكلت مرجعيات الشعراء الذين سنتناول شعرهم بالنقد، أما الملامح العامة للعصر فنسضمها إلى الجزء الخاص بالجدلية بين بيئة الشعر والشعراء في الفصل التالي.

### أولاً: بشار بن بُرد (٩٦ هـ - ١٦٨ هـ):

كان بشار مولى لبني عقيل، وقع أبوه في سبي المهلب، وكان من أعاجم ما وراء النهر، وأصله من طغرسان وكان بُرد طيئاً، ولد له بشار وهو عبد لامرأة من بني عقيل، ثم اعتقت هذه العقيلية بشاراً بعد موت أبيه، فصار مولى عقيل. أما أمه فكانت رومية وكانت أمة لرجل من الأزد.

ولد بشار بالبصرة، وكان ضخماً عظيم الخلق، مفرط الطول، عظيم الوجه أعمى أكمه، جاحظ العينين قد تغشأها لحم أحمر، فكان قبيح العمى مجدور

(١) محمد خطايى - لسانيات النص - ط١ - بيروت - المركز الثقافي العربي ١٩٩١ ص ٥٢.

(٢) إيليا حاوي - نماذج في النقد الأدبي ط٣ - بيروت، لبنان، دار الكتاب اللبناني ١٩٦٩.

الوجه. كما كان سىء الخلق سريع الغضب، سريع الهجاء، مجاهرًا بالسكر مفتخرًا بالقواحش.

أما من ناحية دينه، فقد رمى بشار بالزندقة والإلحاد، وكانت هذه التهمة قد انتشرت أثناء القرن الأول، ثم بلغت أشدها في العصر الذى عاش فيه بشار بسبب ما عظم من المخالفات الاعتقادية والتعصبات المذهبية، وقضاء الأوطار السياسية، وكان مبدأ ظهور الدولة العباسية بوقاً نفخت فيه تهم الإلحاد وغيرها، وكان الخليفة المهدي قد انبرى لتطهير مملكته من المخالفين، وشدّد التنقيب على الذين ينسبون إلى الزندقة، ويذكر محقق ديوان بشار أن المهدي كان يريد الاستعانة بذلك على إماتة نزعة التظاهر بالعصية الفارسية والشعوية. ولقد كان فى شعر بشار ما يدل فعلاً على خروجه على قيم الدين الإسلامى.

أما فيما يخص علمه، وشعره فقد كان بشار من شيعة الأمويين، نبغ فى زمانهم وامتدح خلفاء الدولة ووزراءها وأمرائها، ونبغ فى خلافة هشام بن عبد الملك.

اتفق الرواة على أن بشاراً كان متضلّعاً فى علم الكلام، معدوداً من متقنيه إلا أنهم اتفقوا أيضاً على أن بشاراً كان يختلط بمن اشتهر بالخوض فى العقائد. ولقد كان الأصمعى يرى أنه من المطبوعين لا يكلف طبعه شيئاً متعذراً، لا كمن يقول البيت ويحككه أياماً فشبّهه بالأعشى والنابعة.

وشعر بشار فضلاً عن بلاغته وفصاحته فإنه أيضاً أحاط فيه بأحوال العرب وعاداتهم وأيامهم وأخلاقهم وأحوالهم، كذلك كان على علم بأحوال الإسلام وأيام دوله، ومناهج الشريعة واختلاف أئمتها، جمع إلى ذلك علماً بمادات المولدين وعقائدهم.

ونضيف إلى ذلك أن بشاراً بسبب فقدان بصره قد قوى خياله وحفظه وعلمه. ثم قدر له أن رى بين فصحاء العرب من بنى عقيل، ثم سكن البصرة التى هى مقر البادية العربية.



وقد كان بشار يعنى بأن بصوغ الكثير من قصائده على طريقة القدماء، سواء  
أكان من جهة المعانى، فيذكر الأطلال والرسوم، أم من جهة النظم فيأتى به على  
طريقة العرب من حيث أساليب الجمل وتراكيبها عندهم حيث يتوخى الكلمات  
الرواقعة فى أشعارهم. ولقد اعترف هو نفسه بما كان يتوخاه فى هذا الشأن، فهو  
عندما أنشد فى مدح عقبة بن سلم:

بَكْرًا صاحبي قبل الهجير      إن ذاك النجاح فى التبكير

كان يتباصر بالغريب فى هذه القصيدة، وقد سأله خلف الأحمر قائلًا: يا أبا  
معاذ لو قلت مكان «إن ذاك النجاح»: «فالنجاح فى التبكير» كان أحسن، فقال  
بشار: «بنتها أعرابية وحشية، فقلت إن ذاك النجاح كما يقول الأعراب  
البدويون، ولو قلت بكرا فالنجاح كان هذا من كلام المولدين ولا يشبه ذلك  
الكلام ولا يدخل فى معنى القصيدة»، فقام خلف فقبل بين عينيه<sup>(١)</sup>.

ولكن الأصفهاني يذكر أمرًا آخرًا؛ إذ رأى أنه كان يحشو شعره إذا أعوزته  
القافية والمعنى بالأشياء التى لا حقيقة لها.

من هنا نستطيع أن نضع مجموعة من المؤثرات أو المرجعيات فى شعر بشار  
لجملها فى:

١- كونه من الموالى الفرس «الروم» مما يعنى إحاطته بالكثير من عاداتهم  
وتقاليدهم.

٢- عماه منذ ولادته وقبح شكله له أثره فى تصرفاته وتكوينه، مما يؤثر فى  
شعره.

٣- نشأته فى حجور بنى عقيل أيام بنى أمية، مما جعله واحدًا من فصحاء  
العرب ومعرفة بعاداتهم وخط حياتهم.

---

(١) الأغاني ج ٣ ص ١٨٥.

٤- سُكناء بالبصرة قلب البادية العربية.

٥- نبوغه فى عهد الأمويين مما دعم شعره، لإحاطته بمظاهر الحياة فى هذا العهد وما مر بالشعر من اختلاف.

٦- ثقافته: أضف للثقافة العربية والإسلامية والفارسية اصطلاحه بعلم الكلام وما تميز به من جدل، وتفكير منظم.

٧- ولا تنغمسه فى حياة المجون والعلم بما يدور فيها من فسق وخروج على الأعراف أثره. وفى كل تلك التأثيرات ما أوقد نار الشعر فى نفس بشار وأذكى شعلته فى نفسه، فآثر على صوره الفنية<sup>(١)</sup>.

ثانيًا: أبو العتاهية (١٣٠-٢١٠هـ):

إسماعيل بن القاسم ولد بالقرب من الأنبار، كان أبوه نبطيًا من موالى عنزة، أما أمه فكانت من موالى بنى زهرة، كان أبوه حجاجًا انتقل إلى الكوفة. وما كاد أبو العتاهية يشب حتى التحق بالمختين. نزعت نفسه إلى اللهو والمجون إلا أن أخاه حاول أن ينقذه فألحقه معه فى عمل الخنزف وبيع الجرار.

اختلط ببيئات المجان كما اختلف إلى حلقات العلماء والمتكلمين فى مساجد الكوفة. وهذا جعله يتعرف على مذاهب العلماء والمتكلمين كما أثقن العربية.

نزل إلى بغداد مع صاحبه إبراهيم الموصلى، لكن بغداد لم تفتح له ذراعها فعاد إلى الكوفة، إلى أن استدعاه صديقه الموصلى فى خلافة المهدي الذى قربه إليه، وصار من الشعراء المقربين.

وظل أبو العتاهية فى مجونه فى بغداد ملتقى الشعراء، فاختلط مع أبى نواس وغيره فى الحانات والأديرة. وبعد موت المهدي صاحب الهادي ثم الرشيد.

---

(١) راجع فى أخبار بشار: الأغاني ج ٣ ص ١٢٧-٢٤١، مقفلة ديوانه، أحمد أمين (الدكتور) تاريخ الأدب العربى - القاهرة - مطبعة المعارف للتأليف والترجمة والنشر - ١٩٣٨ ج ٣ ص ٥٠-٥٥، وراجع أيضًا «الشعر والشعراء» لابن قتيبة فى أخبار بشار ص ٤٥٥ وما بعدها.

ومدح الكثيرين من رجال الدولة ووصل بآلاف الدراهم والجوايز السنية، وظل هكذا إلى حوالى سنة ١٨٠ هـ إذ تحول إلى حياة الزهد والتششف، ولقد تشكك معاصروه فى هذا الزهد ورده بعضهم إلى عناصر مانوية، وهى ترد العالم إلى أصليين: النور والظلمة، وأن أجناس الخير خلاف الشر، ومن هذه المبادئ ما ورد فى مزدوجة وهى ما جعلت بعض معاصريه يشككون فى زهده قوله:

لكل شىء معدن وجوهر	وأوسط وأصفر وأكبر
وكل شىء لاحق بجوهره	أصغره متصل بأكبره
الخير والشر هما أزواج	لذا نتاج ولذا نتاج

وإن كنا نرى أن الكثير من شعره لم نلاحظ فيه زندقة وقد يكون ما ظهر لديه من كلمات عرفت فى العقيدة المانوية ربما كان ناتجاً عما تردد فى بيته.

إذن لقد كان لنشأة أبى العتاهية وفقره ونسبه أثر فى توجيه حياته التى أثرت بالطبع فى شعره، فمزجت بين الجحون والزهد، ولعيشه فى بغداد والكوفة أثر فى شعره كما كان ثقافته التى جمعت بين الاهتمام باللغة ويعلم الكلام تأثيره فى صوغ صورته<sup>(١)</sup>.

### ثالثاً: مسلم بن الوليد (١٤٠-٥٢٠هـ):

اختلف الرواة حول نسب مسلم أهو عربى صليبة أم ولاء. عاش أبوه الوليد الأنصارى فى الكوفة عظم الأعراب من البادية وموطن الرواة وموضع الخلف من العرب.

عاصر مسلم كل ما انتشر فيها من ثقافة متنوعة، بالإضافة إلى ارتياده مجالس العلم بالمساجد، إذ أرسله والده لتلقى العلوم، فحضر مع إخوته ما كان يجرى

(١) راجع فى أخبار أبى العتاهية: «الأغاني» ج ٤ ص ١١٨، و «الشعر والشعراء» لابن قتيبة ص ٤٧٥ وما بعدها.

فيها من جدل حول الفقه والدين، وما كان يثور حول أعمدتها من شعر تفروح منه رائحة الهوى؛ فكانوا يعودون وفي أذهانهم الصور الشعرية التي سمعوها وحفظوا بعضها.

لقد تعلقت أذن الفتى مسلم بشعر الفحول القدماء كالنابغة، وزهير، والأعشى، والأخطل، وجريز. كذلك سمع شعر بشار إلا أنه ترعرع في وقار وهذوء، وأخذ يصنئ في المسجد الكبير في الكوفة إلى أحاديث النحو والصرف واللغة والبيان على أئمة العصر.

توجه إلى بغداد وهو في مطلع الشباب فاتصل بالبرامكة ونال جوائزهم وعطاياهم، فانتقل من حياته الوداعة الضيقة الهادئة في الكوفة إلى الحياة المرفهة الواسعة في بغداد، فاستسلم في أول الأمر إلى الطرب واللهو والشرب، فكان ينفق ويتلف، حتى إذا قَلَّتْ أمواله مال إلى المديح ليرتزق منه، فمدح الرشيد فأجزل له العطاء. ولقد اشتهر مسلم بأنه أول من قال الشعر المعروف بالبديع، ويقول صاحب الأغاني إنه كان متفنتاً متصرفاً في شعره<sup>(١)</sup>.

#### رابعاً: أبو نواس (١٤٥-١٩٩):

الحسن بن هانئ، ولد بالأهواز كان أبوه فارسي الأصل، عربياً بالولاء، وكان من جند آخر خلفاء بني أمية. وأمه فارسية اسمها جلبان، وبعد هزيمة مروان بن محمد انتقلت أسرة الشاعر إلى البصرة، وما لبث أن مات أبوه وهو في سن صغيرة، وهناك من الرواة من يذكر أن أمه كانت امرأة سيئة السمعة، تتكسب من وراء هذا العمل، ودفعته إلى عطار يرى له الأعواد، كما كان يختلف إلى حلقات المسجد يستمع إلى الأخبار والتاريخ واللغة.

---

(١) راجع في أخبار مسلم: «الأغاني» ج ١٩ ص ٣٦ وما بعدها، و «الشعر والشعراء» ص ٥٠٤ وما بعدها، صبح الأعشى في صناعة الإنشا للقلقشندي - ت عبد القادر زكار - دمشق - وزارة الثقافة ١٩٨١ ص ٤٩٣.

تعلم على يد خلف الأحمر أحد رواة الشعر المشاهير، والتقى بوالبة بن الحباب وهو شاعر من رؤوس الجحان والمتهتكين الشواذ، ثم اصطحبه والبة إلى الكوفة فآخذ عنه المجون كما أخذ عنه الشعر. وعندما أراد أن يكمل ثقافته الشعرية اتجه إلى البادية وهناك أتقن لغة الأعراب، وعاش الأجرء البدائية الأولى، وتعرف حياة حيوان الصحراء ونباتها وعادات أهلها وطبائهم، وأمضى عامًا في هذه البادية ثم عاد إلى البصرة، وهناك أوصاه خلف الأحمر بحفظ الشعر القديم.

وكما مال إلى الإحاطة بأحوال العربية فقد اغترف من الثقافات الهندية والفارسية واليونانية، وهى ثقافات انتشرت فى عصره، وإن كانت الفارسية بأعرافها وعلومها ولغتها أكثر تمكّنًا فى نفسه بسبب أصله من جهة، ولطفيانها على المجتمع من جهة أخرى. كذلك ألم باليونانية من خلال علم الكلام فلقد جلس إلى علماء الكلام.

نزع أبو نواس إلى الشعوية وكره العرب، كما كان رقيق الدين كثير الخروج عليه. كذلك أثرت فى حياته علاقته بعالم النساء، بداية بأمه وسيرتها إضافة إلى تعلقه بجارية تدعى جنان إلا أنها صدته، وقد امتلأ ديوانه بغزله فيها كما أثر على تكوين صورته، وبعد ذلك الصدود مضى إلى بغداد واتصل بالرشيد ومدحه، وكان يحاول الالتزام فى مدحه للرشيد؛ لأنه كان يحبه كثيرًا كلما رأى منه خروجًا، إلا أن أزهى أيام حياته كانت فى ظل الأمين الذى امتدحه وناداه وكان من المقربين إليه<sup>(١)</sup>.

### خامسًا: العباس بن الأحنف ( ١٩٢هـ ) :

من أهم ما يذكر عنه أنه عربى من بنى حنيفة، إلا أن آبائه كانوا قد نزلوا خراسان وكانت لهم صلة بالعباسيين.

(١) راجع فى أخبار أبى نواس: «ملحق الأغاني» لابن منظور، و«معاهد التنصيص» ج ١ ص ٨٣، و«الشعر والشعراء» ص ٤٧٩.

وقد اجتمع له مع أصله العربي أن نشأته وتربيته كانت في بغداد حاضرة الخلافة العباسية، فنشأ في ترف وحياة متمعة، وهذا من أكبر العوامل التي أثرت فيه فجعلته ينصرف عن شعر المدح، كما انصرف عن الهجاء إذ أنه لا يتناسب حياته الناعمة الرقيقة، لكنه انصرف إلى شعر الغزل وهذا ما فتح أمامه قصر الرشيد فكان أحد ندمائه.

دارت أغلب قصائده حول محبوبة واحدة هي فوز.  
وهو على حد قول محقق الديوان: الشاعر العفيف الذي قاوم طغيان الشاعر الفئان أبي نواس أخطر شاعر في التاريخ الإسلامي.  
لقد كان للأصل العربي والنشأة في بغداد أكبر الأثر على شعره مما وسمه بالركة والتحضر<sup>(١)</sup>.

#### سادساً: ذعبل الخزاعي (١٤٨-٢٤٦هـ):

من قبيلة خزاعة صليبة، ولد بالكوفة واختلف مبكراً إلى حلقات الدرس، صاحب الشطار في شبابه واشترك معهم في مغامراتهم فتأصل في نفسه الشر. أنشد الرشيد من شعره إلا أنه لم يمدحه، إذ كانت ميوله شيعية. رحل إلى خراسان ومدح واليها العباس بن جعفر الخزاعي، فأكرمه وولاه على سمنجان، إحدى بلاد طبرستان.

عاد إلى بغداد بعد فترة ونزل الكرخ حيث اللهو، كذلك نزل مصر ومدح واليها، لكنه ما لبث أن هجاه وعاد إلى بغداد.

كان من أهم مرجعيات ذعبل إضافة إلى وجوده في البيعة العباسية المترفة ومصاحبته للشطار والمخراطة في الشر - الأمر الذي دفعه كثيراً نحو الهجاء

---

(١) راجع أخبار العباس بن الأحف في الأغاني ج ٨ ص ٣٦٦ وما بعدها، والشعر والشعراء ص ٥٠٠ وما بعدها.

ومعاداة الناس - عامل آخر أضافه الدكتور الشكعة؛ ألا وهو حفظ الشعر وروايته لمجموعة من الشعراء، ليس من المشهورين فحسب<sup>(١)</sup> بل ومن المغمورين أيضا الذين كان لهم شعر ذو قيمة فنية. كما كانت له تعليقات وملاحظات تدخل في باب النقد، مما أثر في أفكاره وعمل على تطور شعره<sup>(٢)</sup>.



---

(١) مصطفى الشكعة (الدكتور) الشعر والشعراء في العصر العباسي، بيروت - دار العلم للملايين ط٩، ١٩٧٩ ص ٣٢٤.

(٢) راجع أخبار دجيل في: الأغاني ج ٢٠ ص ١٣١ وما بعدها، معجم الأدباء ج ٣ ص ٣١٥.

## **الفصل الثاني**

---

**جدلية بيئة الشعروبيئة الشعراء**

**في النصف الثاني من القرن الثاني الهجري**





إننا بصدد دراسة ما حدث من تفاعل بين التحول فى بيئة الشعر والتحول الذى حدث فى بيئة الشعراء، فالفترة التى نحن إزاءها كانت قد ورثت شعراً جاهلياً وإسلامياً، تطور فيها الشعر ولكنه لم يتقطع عن أصله، فالحياة الاجتماعية والثقافية أصبحت أكثر اتساعاً، فصبت فيها مظاهر الحياة الجديدة بالإضافة إلى ما كانت تمتاز به من مظاهر موروثية.

لقد سجل الشعر فى هذه الفترة ازدواجية أو جدلية جديدة، إذ تغيرت بيئة الشعر التى نشأ فيها، وكذلك تغيرت بيئة الشاعر فى الفترة التى ندرسها.

نشأ الشعر فى بيئة صحراوية فرضت طبيعتها عليه، فهى حياة صعبة خشنة، لذا فقد انعكس هذا أولاً على اللغة المستعملة، فهى لغة صعبة وعرة مليئة بالخشوشى والألفاظ الغريبة، وبالتالي زخر الشعر الجاهلى بهذه الألفاظ حتى فى أكثر الأغراض الشعرية رقة وهو الغزل، إذ يقول امرؤ القيس فى وصف محبوبته:

وفُرع يزين المتن أسود فاحم      أنيس كفنو النخلة المتعشك  
غداً نره مُستشزرات إلى العلا      تفل العقاصُ فى مثنى ومرسل<sup>(١)</sup>

كما أن الألفاظ وعرة مستمدة من وعورة الصحراء وخشونتها، فإن فى الصورة ملمحاً من حياة الصحراء، فالنخلة وعراجينها من المشاهد التى يراها العربى فى الصحراء. من هنا تغزل الشاعر فى المحبوبة عندما وصف شغرها الطويل الأسود الذى يزين ظهرها إذا أرسلته عليه، ثم شبه ذؤابتها بكنو النخلة - وهو ما يثبت عليه الثمر - فى تجمده، هذه الذوائب وخصال الشعر مرفوعة إلى أعلى بسبب ما تشد به هذه الخصلات من خيوط فتبدو الخصلات بعضها مثنى وبعضها مرسل. وتبدو الألفاظ الصعبة فى الشعر الجاهلى فى

(١) شرح المعلقات السبع/ ١٣٤. الفرع: الشعر، الأثيث: الكثير، الغدائر: الخصلة من الشعر، مستشزرات: الاستشزارة، الارتفاع، العقصة: الخصلة المجموعة من الشعر.

الأغراض المختلفة، فعندما يصف طرفة بن العبد ناقته يقول:

أمون كالأواح الأران نصأتها      على لاحبٍ كأنه ظهر برجد  
جمالية وجناء تردى كأنها      سفنجة تبرى لأزعر أريد<sup>(١)</sup>

كذلك ظهر أثر الحياة من جانب آخر، فالحياة غير المستقرة تفرض على أصحابها التنقل، كما أنها حياة بدائية طفولية تضي لحظاتها مبعثرة متناثرة، ظهر كل هذا على الشعر إذ ظهر في مجموعة من القصائد ذات المواقف المتعددة، التي قد تشدها القافية إلى إطار واحد هو القصيدة.

الطبعي أن يكون الشعر ابناً لبيته، فكما تطول الرحلة تطول القصيدة، ولكن في النهاية فإن ما يهم المرتحل - الشاعر - أن تطوى له الأرض ليصل إلى النهاية، والأمر ذاته ينعكس على شعره كما أننا نلاحظ أن القصائد كانت عبارة عن مجموعة من المقطوعات التي يتنقل فيها الشاعر انتقالات فجائية من موضوع إلى مقطوعة تعبر عن موضوع آخر دون ربط. «لقد سادت المقطوعة وهي قالب الأول الذي نظم فيه الشعر العربي الجاهلي، فهو الشكل الذي يتيح لهم التعبير السريع حسب الضرورة والظروف التي ينظمون فيها... بل إن القصيدة العربية بالرغم من تواجدها إلا أنها لم تخرج عن كونها مجموعة من المقطوعات، متلاحمة تلاحماً غير عضوي<sup>(٢)</sup>»، وينم هذا الترابط غير العضوي عن عدم ترابط أو توحيد على المستوى الفني أو الشخصي.

ولكن هل يصبح حديث الشاعر عن قبيلته أمراً يدل على توحده معها ؟

---

(١) المرجع السابق / ١٧٥. الأمون: الذي يؤمن عثاوها، الإران: التابوت العظيم، نصأتها: زجرتها، الاحب: الطريق الواضح، البرجد: كساء مخطط، جمالية: ناقة تشبه الجميل في وثاقة الخلق، الوجناء: المكتنزة، تردى: تعدوا، السفنجة: النعامة، تبرى: تعرض، الأزعر: قليل الشعر، الأريد: الذي لونه لون رماد.

(٢) سيد حنفي (الدكتور) - الشعر الجاهلي مراحلها واتجاهاته - القاهرة - دار الثقافة - ٢٨ / ١٩٨١.

إننا نرى أن حديث الشاعر عن قبيلته أمر يسير فى إطار الحديث عن النفس وعن همومها. فالقبيلة هى ذلك الكيان الذى يركن إليه الشاعر ليحتمى فيه من غوائل الزمن، وبالتالي فإنها محور هام من محاور الشعر، فهو حين يتحدث عنها لا يشعر أنه غيرى أو خارج عن الإطار الذى فرضته البيئة، فهو يستمد القوة منها، ويحاول أن يجد فيها معادلاً نفسياً يواجهه من خلاله الموت الذى يراه دائماً حوله، عله يصل بها إلى الخلود، الأمر واضح وجلى للغاية فى معلقة عمرو بن كلثوم، خاصة عندما نحمده يستخدم ضمير الجمع فى حديثه عن قوتهم القبلية.

إذ يحمشد مجموعة من صفات القوة والبطش والجبروت ليرهب من يعاديه - يعاديهم - ومن المعروف فى علم النفس أن الإنسان الخائف يرفع صوته أثناء الكلام - أو الغناء - إن كان يسير وحيداً، كى يعطى نفسه دفعة من الشجاعة والقوة وكأن هذا هو ما فعله عمرو بن كلثوم، فهل يحاول تحدى الموت ويأمل فى الخلود؟ إنه يتوحد هنا مع قبيلته، ولكننا نحس أنه يشعر بالوحدة لا التوحد.

فهذه مجموعة متفرقة من أبيات معلقته يتخفى فيها بالقوة:

ورثنا مجد علقمة بن سيف	أباح لنا حصون المجد دينا
وأنا المانعون لما أردنا	وأنا النازلون بحيث شينا
ونشرب إن وردنا الماء صفواً	ويشرب غيرنا كدراً وطينا
ملأنا البر حتى ضاق عثا	وماء البحر نملؤه سفينا
إذا بلغ القطام لنا صبياً	تخره له الجبابر ساجدين <sup>(١)</sup>

لذا كان الفخر بالقبيلة أمراً فى غاية الأهمية لدى الشاعر الجاهلى، فعلى الرغم من ذلك المضمون الجماعى إلا أننا نشعر بالفردية فيه، إنه يعبر بشكل تلقائى عما يشعر به تجاه الحياة. يؤيد هذا رأى أن الشعر الجاهلى "جميعه غنائى"، حيث أنه

(١) شرح المعلقات - معلقة عمرو بن كلثوم/ ٣٢٢، ٣٢٣.

ذاتى يصور نفسية الفرد وما يختلجه من عواطف وأحاسيس، سواء حين يتحمس الشاعر أم يفخر أم حين يمدح ويهجو أو حين يتغزل أو يرثى، أو حين يعتذر ويعاتب أو حين يصف أى شيء مما ينبث حوله فى جزيرته<sup>(١)</sup>.

إن القبيلة مثلت الشعور بالقوة لتحدى الموت - لا الانتماء الحقيقى - فإذا انتفى عنها ذاك الغرض فسيكون الرأى ما رآه ذو الإصبع العدوانى:

ماذا على ولو كنتم ذوى رجمى      ألا أحبكم إذ لم تحبونى  
لو تشربون دمي لم يروّ شاربيكم      ولا دماؤكم جمعاً ثروينى<sup>(٢)</sup>

ومن الغريب أن يتحول التشتت وعدم الترابط العضوى فى الشعر الجاهلى إلى قانون مفروض له احترامه بل وقداسته، فنحن نسمع مع مستهل الشعر العربى انصباع امرئ القيس لأحد تقاليد الشعر الموروثة إذ يقول:

عوجا على الطلل المحيل لأننا      نبكى الديار كما بكى ابن خدام

إن البداية الطللية التى فرضتها البيئة الشعرية على أبنائها منذ بواكير الشعر الجاهلى أصبحت موضوعاً له مكانته الخاصة، وصار هو البداية المحترمة لكل من أراد أن يقرض الشعر، ويؤكد ابن قتيبة على مجموعة من العادات الموروثة بقوله: «وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بالديار والدمن والآثار، فبكى وشكا وخاطب الربيع واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سبباً لذكر أهلها الظاعنين عنها... ثم وصل ذلك بالنسيب فشكا شدة الوجد والم الفراق وفراط الصباية والشوق».

ثم يذكر بعد ذلك الرحلة المضنية ثم يبدأ فى المديح. ويعجب ابن قتيبة بمن اتبع هذه السبيل ويصفه بقوله «فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدل

(١) شرقى ضيف (الذكور) - العصر الجاهلى ط٨ - القاهرة - دار المعارف / ١٩٠.

(٢) الأصفهاتى - الأغاني أخبار ذى الإصبع العدوانى / ٣٦٢.

بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يُبطل فيمل السامعين<sup>(١)</sup>.

لقد قعد النقد من أمثال ابن قتيبة وغيره، من خلال معرفتهم بالشعر العربى القواعد التى ينبغى أن يتبعها الشعراء، فمهما كان توجه الشاعر فإن عليه أن يبدأ بالأطلال، فالغزل والنسيب، وعليه ألا يبطل فى غرض أكثر من غيره كى لا يمل السامع، على الرغم من أن هذا الانتقال من جزء لآخر فى القصيدة ينافى أحد شروط عمود الشعر، وهو التحام أجزاء النظم والتثامها، لكن يبدو أنهم أرادوا (وصل هذه الأجزاء وكفى)<sup>(٢)</sup>.

إن هذا النص يعكس اهتمام النقد القديم بقضية وحدة الموضوعية والعضوية، إلا أننا نرى أنه من قبيل فرض ما ينبغى على الشعراء أن يسلكوه حتى يصبحوا من المجيدين.

وفى قضية الوحدة العضوية رأى الكثيرون من النقد أن القصيدة الجاهلية خلت من هذه الوحدة<sup>(٣)</sup>، وذلك نابع من تنقل العربى فى الصحراء وحياته المشتتة، فعلى سبيل المثال يرى الدكتور أحمد النجار أن أغلب القصائد الجاهلية افتقدت الروابط التى تشدها بخيط النظام، إلا فى بعض الأحيان حينما يصطنع الشاعر حسن التخلص من غرض إلى غرض، ويتحايل فى تنسيق الأقسام حتى يفرجها كلا متشابك الأجزاء<sup>(٤)</sup>.

(١) ابن قتيبة - الشعر والشعراء - ج ١ / ٨٠، ٨٢.

(٢) محمد غنيمى هلال (الدكتور) - النقد الأدبى الحديث - ط ٣ - القاهرة - دار نهضة مصر - ١٩٧٩ ص ١٦٦.

(٣) فى هذه القضية راجع على سبيل المثال: محمد غنيمى هلال (الدكتور) - المرجع السابق / ٣٧٤، أحمد أمين - فجر الإسلام / ٥٨، سيد حطفى (الدكتور) - فى الأدب الجاهلى / ٢٨، أدونيس - مقدمة الشعر العربى / ٣١.

(٤) أحمد محمد النجار - أساليب الصناعة فى الشعر الجاهلى - ط ١ - المصدر لخدمات الطباعة - القاهرة - ١٩٩٢ ص ٣٤٠.

ومن ناحية أخرى رأى الدكتور إبراهيم عبد الرحمن أن هناك رابطاً عضوياً بين أبيات القصائد الجاهلية، وهو أن هذه الأغراض المختلفة لم تكن أكثر من وسيلة فنية مجازية يقصد الشاعر من خلالها التعبير عن قضايا أخرى عديدة كانت تشغله وتأخذ عليه تفكيره<sup>(١)</sup>.

وإذا كان الدكتور وجيه يعقوب يقف إلى جوار فكرة إمكانية وجود «مقولة» تدور حولها القصيدة الجاهلية، فإننا نعتقد أن مثل هذه الآراء لا تجد سنداً من واقع حياة الإنسان الجاهلي، الذى كانت عقليته تمثل طفولة العقلية العربية التى تندesh من كل ما حولها فتشدها مظاهر الحياة من حولها، فيخرج الشعر ليعبر عنها فى شكل مقطوعات تلتهم جميعاً فى إطار القصيدة.

وكما فرض الواقع البيئى الشتات على أصحابه فانعكس على شعرهم تعدداً فى أغراض القصيدة الواحدة، فرض عليه أن يقف البيت فى القصيدة دون تواصل أو ارتباط مع ما يليه، إذ كان البيت كياناً قائماً بذاته.

فالشعراء الجاهليون الذين كانوا ينشدون شعرهم ارتجالاً أمام الجماهير كان لزاماً عليهم ألا يجهدوا الملكة الاستماعية - إن صح التعبير - بأن يتنظر أن يتم المعنى فى أكثر من بيت. لذا كان السبب المباشر وراء استقلال البيت بمعناه وإعرابه هو سيطرة الأمية وانتقال الشعر عن طريق الرواية الشفهية، والحاجة إليه فى الحديث والخطابة والتوجيه، فاستغناء البيت الشعرى عن غيره ييسر مهمة المتحدث كما ييسر عملية التلقى والحفظ<sup>(٢)</sup>.

كما أن حياة الصحراء تفرض على أبنائها السعى والجري خلف ما يكفل لهم استمرار الحياة، فالإنسان هنا يعيش وهو يعدو مسرعاً أمام شبح الموت والفناء

---

(١) وجيه يعقوب السيد (الدكتور) - من قضايا الشعر الجاهلى ط١ - مكتبة الآداب - القاهرة - ٢٠٠٠ - ص ٩.

(٢) محمد حسن عبد الله (الدكتور) - أصول النظرية البلاغية ط٣ - القاهرة - مكتبة وهبة، ١٩٩٨ - ص ٥٧.

فى هذه الصحراء مترامية الأطراف، فهو إن توقف ليتأمل فلن يجد ما يسد رمقه، وقد يكون فريسة سهلة لوحوش الصحراء، فكثيراً ما شغل بهاجس الموت وكأنه صار فلسفتهم الوحيدة، فطرفة بن العبد يقول:

لعمرك إن الموت ما أخطأ الفتى      لكما لطول المرحى وثنياء باليد

إن الحياة التى يفسدها شبح الموت كان من الطبيعى أن تلقى بظلالها بهذا الشكل المتعجل على الشعر، فالإنسان فى الصحراء مهما ملأت الطبيعة قلبه جمالاً وأودعت فى نفسه شغفاً زائداً بحلاوتها، إلا إنها تحمل إليه خوفاً شديداً من أهوالها. فهو فى الصحراء لا يشعر بأى توحيد أو تعاطف مع أى شىء، إنه يعيش وحيداً، فكل ما حوله إلى زوال طالما أنه فى ذاته يمضى نحو الفناء فمن الطبيعى أن يصدر شعراً بلا توحيد أو تواصل يذكر بين الآيات.

من هنا قلت ظاهرة التضمين<sup>(١)</sup> فى الشعر الجاهلى، وعابه فيما بعد النقاد وكأنهم يجهلون السبب وراء قلته فيما تقدم من شعر سوى أنه أصبح أحد التقاليد المقدسة<sup>(٢)</sup>.

إن التلقائية التى عبر بها الشعراء عن أنفسهم كانت تلقائية ولدتها البيئة الشعرية، كما لم يكن لهم فى الجاهلية علم بالفلسفات، ولم تصلهم من أسباب الحضارة والترف ما يجعلهم قادرين على الإبداع الفلسفى، حتى العرب

---

(١) التضمين عيب من عيوب القافية، وهو يعنى ثمام وزن البيت قبل تمام معناه. راجع حاشية الدمنهورى/ ١٦٨.

(٢) تتعلق قافية البيت بما بعده بحيث تقتضى إليه فى أصل الإضافة. وهو عيب من عيوب القافية؛ لأنه يقضى على استقلال البيت ويفقده صفته المطلوبة باعتباره عنصراً مستقلاً من حيث المعنى والمبنى. ومن أمثله فى الشعر الجاهلى قول امرئ القيس:

فقلت له لما تمطى بصلو      وأردف أعجازاً ونساء بكلكل  
ألا أيها الليل الطويل ألا انجل      بصبح، وما الإصباح منك بأمثل

ولقد رجعت إلى للمعلقات فوجدت التضمين قد احتل منها مرتبة ضعيفة، إذ كان إجمالى عدد أبيات المعلقات ٦٠١ بيتاً، ورد فيها اثنتى عشرة مرة، أى أنه سجل نسبة ٠,٢%.



الشماليين الذين لم ينقطعوا عن التأثيرات الحضارية الأجنبية.

غير أنه ينبغي ألا نبالغ في تصور ما وصل إليهم من هذه التأثيرات، فقد كانوا لا يزالون في طور السذاجة البدوية<sup>(١)</sup>.

لقد كان الشعر تعبيراً مباشراً عن الحياة بكل أبعادها، لذا كان الطبعي أن يمارس من غير تكلف أو معاناة أو إمعان نظر فيما يقال. فكما كانت الحياة عفوية طبيعية خرج الشعر كذلك<sup>(٢)</sup>.

علينا أن نضع في عين الاعتبار أن ما وصلنا من الشعر لم يكن هو أول ما قيل ولكنه كان بداية النضج الشعري، فالشاعر محدود الخيال بما حوله وليس محتاجاً لأن يتفنن ويلجأ إلى المعانى البعيدة، إنه يعبر تعبيراً مباشراً تحده البيئة بواقعها ومادياتها لا تظهر فيه ملامح حضارية، فوصف مظاهر الطبيعة من نبات أو حيوان كان موجوداً في الصحراء على الرغم من وجود بعض البعثات الزراعية القليلة في شبه الجزيرة العربية، إلا أننا نجد الشعر الجاهلي أبناً خالصاً لبيئته الصحراوية، وقلما شابه مظهر من مظاهر البيئة الزراعية المترفة.

فكان الشعر الجاهلي مجموعة من التشبيهات اللصيقة بالبيئة والمستمد من كل ما يرويه ويسمونه ويعيشون في إطاره، فالجاهلي يتحدث بمعان متصلة اتصالاً حقيقياً بواقع حياته وتنازعه للبقاء، وملتصقة بشدة بالمظاهر المادية التي تقع عليها عينه، فالفكرة التي تراوده لا تظهر كظل معنوي هاجس لا شكل ولا جسد له، بل تصطبغ أبداً مظهرًا من المظاهر الطبيعية، أو ترد بشكل آخر أو أشكال أخرى، وهذا ما انعكس على التشابه والاستعارات في الشعر الجاهلي<sup>(٣)</sup>.

---

(١) التضمين عيب من عيوب الباقية وهو يعنى غم وزن البيت قبل تمام معناه. راجع حاشية

الدمهري / ١٦٨.

(٢) انظر السابق.

(٣) انظر السابق.

ومن خلال معلقتي امرئ القيس وطرفة على وجه الخصوص، نرصد صوراً متلاحقة من التشبيهات التي تنضج بها البيئة الصحراوية. عندما يتحدث امرئ القيس عن فرسه أو عندما يتحدث طرفة عن ناقته، ففي إحدى لوحات الطبيعة يقول امرئ القيس:

وقد أعتدى والطير في وكناتها	بمنجرو قيد الأوابد هيكل
مكرٌ مفرٌ مُقبلٌ مُذيرٌ معا	كجلود صخر حطه السيل من علي
كميت يزل اللبد عن حال متنه	كما زلت الصفواء بالمتنزل
على الذبل جياشٌ كأن اهترأه	إذا جاش فيه حميه غلى مرجل
له أبطلا ظبي وساقا نعامه	وإرخاء سرحان وتقريب تغل <sup>(١)</sup>

عند تناولنا هذه المجموعة من الأبيات نجد أنها في حديثه عن فرسه إذ يشبهه في سرعة جريه بالصخرة التي تنزل باندفاع شديد بسبب السيل من مكان مرتفع، ثم يشبه أملاس جسده واكتنازه وزل النطاء من عليه بوقوع المطر، وزله من فوق الحجر الأملس الصلب، كذلك يشبه تردد صوته في صدره - صهيله المكتوم - بغليان القدر، وأخيراً فإن فرسه له خصر كخصر الظبي، وساقاه طويلتان كساقى نعامه، وهو في عدوه يشبه حركة الذئب والثعلب.

لقد وقفنا بنوع من التفصيل أمام هذه التشبيهات لنرى كم كانت منحوتة من واقعها، فهو لا يصف فرسه إلا بما يراه حوله لا يترك لخياله مجالاً ليصنع صوراً مبتكرة أو حتى يحاول أن يحمل صوره فلسفة خاصة به.

كذلك بتأمل بعض الأبيات التي وصف بها طرفة ناقته:

أمون كالرواح الإران نصاتها      على لاحب كأنه ظهر برجل

(١) شرح المعلقة ١٤٦-١٥٢. يزل: يسقط، اللبد: ما يوضع على ظهر الفرس ليركب، الصفواء: الصفوان الحجر الصلب، المتنزل: المطر، الذبل: الضمور، جياش: جاشت القدر صوتها إذا غلت، اهترأه: صوته، الحمى: حرارة الغيط.

جمالية وجناء تردى كأنها      سفنجة تبرى لأزعر أريد  
 كان جناحي مضرحي تكتفا      حفافيه شكا في العيب بمرد  
 لها مرفقان أقتلان كأنما      تمر بسلمى دالج متشدد<sup>(١)</sup>

كل هذه الصفات والتشبيهات التي أعطاها طرفة لناقته أملتها عليه البيئة.  
 لقد كان التشبيه هو عماد الأبيات السابقة بما يتمتع به من بساطة وبعد عن  
 التعقيد والتركيب، إنه بسيط سريع مثل بساطة الحياة وسرعتها وتلقائيتها، إنه  
 نقل واقعي للصورة.

لقد كان هذا الاعتماد على البساطة والتلقائية هو المرحلة الأولى لشعرنا  
 العربي، والتي أطلق عليها بعض النقاد اسم "مدرسة الطبع". وكان لا بد لها من  
 التطور مواكبة لتطور الحياة ونفسية أصحابها، لذا ظهرت "مدرسة الصنعة".

لم يكن أصحاب هذا الاتجاه منفكين عن إطار الحياة التي يلهث أصحابها  
 خلف الجرى نحو البقاء ومواجهة تحديات الموت، ولكنها نظرت نظرة أكثر أناة  
 وروية، ولقد كان ظهورها ظهوراً نفعياً، فلم يكن أصحابها على نفس الدرجة  
 المتأزمة، لقد كانت نشأتها نشأة نفعية واضحة، فقطباً هذه المدرسة هما أوس بن  
 حجر والناطقة الليثاني، كانا شاعرين في بلاط الحيرة بمدحان النعمان بن  
 المنذر<sup>(٢)</sup>. لقد ظهر المدح من أجل التكسب، إنها الفردية في أوضح صورها  
 تجلياً، الفرد يمدح للتكسب والعيش. ولم تكن تجدها واضحة بهذا الشكل عند  
 أصحاب مدرسة الطبع، الذين يمدحون أو يفتخرون بقيلتهم فما هي ذى الفردية  
 لا تحتاج إلى مشقة أو فلسفة خاصة لنصل إليها.

(١) معلقة طرفة - شرح المعلقات/ ١٧٥-١٨٠. تردى: تعدو، مضرحي: الأبيض من  
 النسور، أزعر أريد: ذكر النعام الرمادي اللون، تكتفا: أحاط به، حفافيه: ما استدار حوله  
 وأحلق به، العيب: عظم الذنب، السلم: الدلوله عروة واحدة، الدالج: الذي يأخذ الدلو  
 من البئر فيفرغها في الخوض، متشدد: شديد.

(٢) شوقي ضيف - العصر الجاهلي/ ٤٦.

من أهم ما يسم هذه المدرسة ظهور أثر العناية وإعمال الذهن لتدبيح القصائد، فالشاعر يعرض القصيدة على نفسه مراراً فيغير كلمة بأخرى، أو يبدل معنى بغيره، وقد يحذف أو يضيف بيتاً أو أكثر. وهنا أيضاً فرضت البيئة نفسها على أبنائها، فشاعر البلاط عليه أن يصل إلى حد الكمال المنشود لدى الممدوح ليظفر بعطاياه.

وكان زهير بن أبى سلمى أحد أبرز أبناء هذه المدرسة وأشهرهم، إذ أنه تعلم وورث تقاليد هذه المدرسة، فروى بذورها ونماها حتى جاء شعره متسقاً مع ما ورثه، وحددت قصائده أو حولياته ملامح المدرسة تماماً، وأوضحت الفرق بين الطبع والصنعة أو التكلف كما يقول ابن قتيبة «والتكلف هو الذى قوم شعره بالثقاف، ونقحه بطول التفتيش وأعاد فيه النظر كزهير والحطيئة». وكان الأصمى يقول: «زهير والحطيئة وأشباههما من الشعراء عبيد الشعر؛ لأنهم نقحوه ولم يذهبوا فيه مذهب المطبوعين»<sup>(١)</sup>.

لقد عكف الشعراء فى هذه المدرسة على شعرهم يتقحونه ويهذبونه فتغير طبع الشعر، وانتقل من السهولة واليسر فى الآيات التى كانت تأتى سلسلة على لسان أصحابها متوحة من بشر الواقع البيئى، إلى الصنعة والتكلف والجهد وإجالة النظر فيما يقال، فقل التشبيه الآلى إلى ما هو أقوى، فازداد ظهور الاستعارة والتشبيه التمثيلى. «والاستعارة عند البلاغيين القدماء تأتى مرحلة بعد التشبيه، وتحتاج إلى جهد فنى فى صياغتها أكثر مما يحتاج إليه التشبيه... فعملية الاستعارة عملية معقدة لأنها تتم على مرحلتين: مرحلة التشبيه أولاً ثم مرحلة تحويل التشبيه إلى استعارة بعد ذلك»<sup>(٢)</sup>.

(١) ابن قتيبة - الشعر والشعراء ص ٨٣، ٨٤.

(٢) يوسف خليل (الدكتور) دراسات فى الشعر الجاهلى - القاهرة مكتبة غريب -

١٩٨١ ص ٨٧.

عما لا شك فيه أن هذا التطور الذى أحدثته مدرسة الصنعة من خلال التركيز والإمعان فيما يقال من شعر قد أضاف إلى التقاليد الفنية نهضة كان لا بد منها، وتوسيعاً للمجرى الضيق الذى سار فيه شعر المطبوعين، فمجموعة التقاليد التى فرضت على بنية القصيدة والتى ورثها الشعراء الجاهليون لم تصلنا أوليتها، إذ كان ما وصلنا من شعر موسوماً بالتقليد لمجموعة من التقاليد جاءت من السابقين الذين لم يصلنا شعرهم، والتقليد يتنافى بعض الشيء مع الطبع. «هذه المصطلحات التى كان يتقيد بها الشاعر الجاهلى تجعلنا نؤمن بأنه لم يكن حراً فى صناعة شعره يصنعه كما يريد، فإن حرته كانت معطلة إلى حد ما»<sup>(١)</sup>.

وعما يؤكد ذلك مطلع معلقة عنترة الذى صرح فيه أن من سبقه من الشعراء لم يتركوا شيئاً جديداً يأتى به:

هل غادر الشعراء من متردٍم<sup>(٢)</sup> أم هل عرفت الدار بعد توهّم

إذ لم يكن الشعر فى صورته التى وصلنا بها خالياً من الصناعة، لكنه كان مقدمة للصنعة التى بدأت فى الوضوح عند أوس بن حجر ومدرسته، كما أن الألقاب التى عرف بها شعراء الجاهلية تصور هذا التصنع كما يذكر ابن قتيبة<sup>(٣)</sup> أن النابغة سمي بذلك لنبوغه فى شعره، كما سمي المرقش باسمه لتحسين شعره وتنميته. ومن هنا نستطيع أن نقول إن الصناعة وجدت فى الشعر الجاهلى، وأن أثرها ظهر فى الشعر، ولكنه تفاوت بين مدرستى الطبع والصنعة، ففى مدرسة الطبع وعلى رأسها امرؤ القيس كانت الصورة أكثر تلقائية، كما أنها أقرب إلى واقعها الذى خرجت منه، وهى تبرز غالباً من خلال التشبيهات وتراكبها.

(١) شوقي ضيف (الدكتور) - الفن ومناهجه فى الشعر العربى ص ١٩.  
 (٢) المترد: الموضع الذى يسترقع ويستصلح لما اعتراه من الوهن، والتردم أيضاً هو ترجيع الصوت مع تحزين.  
 (٣) ابن قتيبة - الشعر والشعراء ص ١٧٣.

أما مدرسة الصنعة وعلى رأسها زهير ابن أبى سلمى فإن الصورة فيها كانت أيضاً منتزعة من البيئة، لكنها كسيت برداء من التتميق والتدقيق الذى غلبت فيه الاستعارة على التشبيه<sup>(١)</sup>. فعند إحصاء نسبة التشبيه مقارنة بعدد الأبيات فى معلقة امرئ القيس، كان ٤١,٩٧% . أما الاستعارة فكانت نسبتها ١٤,٨% . أما فى معلقة زهير فكان التشبيه يشكل نسبة ١٤,٢٨% بينما قفزت الاستعارة إلى ٣٣,٣%.

والفرق واضح بين التشبيه والاستعارة؛ إذ أن التشبيه قد يكون مجرد لقطة تطابق فيها شيان فى ناحية من النواحي كاللون أو الهيئة أو الحركة، وهو فى أفضل أشكاله تشبيه تمثيلى يتزع فيه وجه الشبه من متعدد، وقد ورد هذا فى معلقة امرئ القيس كخطوة نحو التطور الطيعى - سبع مرات فقط من جملة تشبيهاته- لكننا وجدنا الأمر يختلف كثيراً عند زهير، الذى راح يعمق صوره فيعمد إلى تفصيلها عن طريق الاستعارة التى حققت نسبة مرتفعة فى شعره تعكس مدى تطور البيئة الشعرية، فهو وإن حافظ على مجموعة التقاليد الموروثة إلا أنها لم تكن تكبله تماماً فى وصف ما أراد.

### ظهور الإسلام وأثره:

لأن الشعر هو الفن الأول عند العرب، فقد كانت له قوانينه وقواعده الدقيقة التى لا يخرج عنها كافة الشعراء، وإن حدث انحراف بسيط فقد كان يجب أن يوثق من لديهم دراية بهذه الصناعة، ويكون هذا الانحراف إضافة جديدة تظهر تدريجياً بسبب نمو حياة الشعر والشعراء وتطورها.

(١) قمت بإجراء إحصاء لعدد مرات ورود الاستعارة والتشبيه فى معلقتي امرئ القيس وزهير، فوجدت أن معلقة امرئ القيس عدد أبياتها ٨١ بيتاً ورد فيها ٣٤ تشبيهاً أى بنسبة ٤١,٩٧% ، أما الاستعارة فوردت ١٢ مرة كانت نسبتها ١٤,٨% ، أما معلقة زهير فعند أبياتها ٦٣ بيتاً ورد التشبيه فيها ٩ مرات، أى بنسبة ١٤,٢٨% ، أما الاستعارة فوردت ٢١ مرة أى بنسبة ٣٣,٣%.

عندما تنتقل إلى صدر الإسلام وتتحول الحياة إلى شكل جديد، يبدأ الشعراء فى استلهاهم دينهم الجديد؛ إذ ظهر الشعر مع بداية الدعوة دفاعاً عن النبى ﷺ والعقيدة الجديدة، وجاء هذا الشعر على السنة الشعراء الذين هم شعراء مخضرمون، عاصروا الجاهلية ونشأوا فى أحضان البيئة الأولى للشعر، فطبعهم بطابعها. لكننا نجد تغيراً يظهر فى الموضوع؛ كأن يتغير من الدفاع عن القبيلة إلى الدفاع عن العقيدة ضد المعادين لها، «فكان بعضهم يهجو قريشاً بالمعانى الجاهلية المألوفة، وكان بعضهم يهجوها بمعانٍ إسلامية جديدة»<sup>(١)</sup>.

ويتضح التأثير بالإسلام عند شاعر من أشهر شعراء الجاهلية وهو ليلى بن ربيعة، الذى اختلف شعره من حيث المعانى الإسلامية التى أضفاها على شعره. كان يفتح إحدى قصائده مبتعداً عن البداية الطللية أو الحميرية فيقول:

إِنْ تَقْصَى رَيْنَا خَيْرَ نَفْلٍ      وَيَأْذَنُ اللَّهُ رَيْشَى وَعَجَلٍ  
أَحْمَدُ اللَّهِ فَلَا زُدُّ لَه      بِيَدِهِ الْخَيْرُ مَا شَاءَ فَعَلٍ<sup>(٢)</sup>

عما لا شك فيه أن هذا المطلع جديد فى شكله ومضمونه، لكننا ما إن نتابع هذه القصيدة نجد فيها نفس الصور القديمة، فهو يصف الناقة كما كان الأمر من قبل، وهو مغرم بالصور البدوية الأصيلة حيث ترى ونشأ.

إذن فلقد زود الإسلام البيئة الشعرية بمعانٍ جديدة جاء بها، فأصبحت القصيدة موجهة ومهدفة لخدمة الدعوة.

إن الشعر فى ظل التوجيه والتحجيم فى إطار الدفاع عن الإسلام والدعوة له بالإضافة إلى ما فرض عليه من قيم أخلاقية واجتماعية لا نتظر منه تطوراً يمكن رصده.

(١) يوسف خليل (الدكتور) - تاريخ الشعر العربى فى العصر الإسلامى القاهرة - دار الثقافة ١٩٩٠ ص ٢٠.

(٢) زكريا عبد الرحمن صيام - شعر ليلى بن ربيعة بين جاهليته وإسلامه - القاهرة - دار الشعب ١٩٧٦/٩٥.

ولكن الواضح فى شعر هذه الفترة هو التزاوج بين القديم والجديد، ففى القصيدة التى اعتذر بها كعب بن زهير للنبي ﷺ يتضح الأمر؛ إذ بدأ كعب قصيدته بالغزل وظعن المحبوبة، ثم الحديث عن الناقة والرحلة فهو يبدوها بقوله:

بانت سعاد قلقى اليوم متبولٌ      متيمٌ إثرها لم يُفدْ مكبولٌ  
وما سعادُ غداةَ اليبسِ إذ رحلوا      إلا أغنُ غضبُ الطرفِ مكحولٌ

وبعد حديثه عن هذه الظعينة يتحدث عن ناقته وقوتها إلى أن يظهر الخبط الجديد فى نسيج القصيدة وهو أثر الإسلام، إذ بدأ فى مدح الرسول ﷺ بصفات جديدة لم توجد من قبل:

نبئت أن رسول الله أوعدنى      والعفو عند رسول الله مأمورٌ  
مهلاً هداك الذى أعطاك نافلة الـ      قرآن فيها مواعيطٌ وتفصيلٌ<sup>(١)</sup>

لقد أصبحت البيئة الجديدة انتقالاً وتمازجاً بين عناصر قديمة سمح بها الإسلام، تدفقت فيها كل أشكال القصيدة الجاهلية التى ألفها الشعراء فاستمدوها من بيئتهم الأصلية مع ما جاء مع التيار الإسلامى والبيئة الجديدة التى لم يعرفها أحد من قبل، فاستمد الشعر منها معانى جديدة ظلت فى وجود النبى وخلفائه الراشدين.

وحتى شعر الفتوحات الإسلامية كان محور الشعر فيها مدح النبى والإسلام والإشادة بالأبطال الفاتحين فى عهد الفتوحات، من مثل قول عمرو بن معد يكرب الزبيدى الذى كان من أبطال الجاهلية وفرسانها ثم أسلم:

والقادسية حين زاحم رستم      كنا الحماة بهن كالأشطان  
الضاريين بكل أبيض مخلم      والطاعنة مجامع الأصفان<sup>(٢)</sup>

ومن الفتوحات انطلق الإسلام من أعماق الجزيرة العربية إلى آفاق العالم

(١) سيرة ابن هشام - ج ٤ ص ٥١٠.

(٢) شوقى ضيف (الدكتور) العصر الإسلامى ط ٨ - القاهرة - دار المعارف ١٩٧٨ ص ٦٢.



القديم بمضاراته وثقافته، الأمر الذى بدأ فى تغيير البيئة رويدًا رويدًا بدخول العناصر الأجنبية التى انضوت تحت لواء الإسلام، بالإضافة إلى «تغير يثبات الشعر فى توزيعها الجغرافى عما كانت عليه فى العصر الجاهلى نتيجة لاتساع رقعة الدولة... وهجرة جماعات كبيرة من القبائل العربية إلى البلاد المفتوحة واستقرارها بها، ثم انتقال حاضرة الخلافة من الحجاز إلى الشام»<sup>(١)</sup>.

إذن نستطيع تلخيص القول عن البيئة الجديدة للشعر فى عهد النبى ﷺ والخلفاء الراشدين بما يأتى: إن نزول الآيات التى فيها نوع من بغض الشعر كقوله تعالى: ﴿وَالشُّعْرَاءُ يَتَّبِعُهُمُ الْفَأْخَرُ﴾ [الشعراء: ٢٤]، ﴿وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنْبَغِي لَهُ﴾ [يس: ٦٩]، أو على لسان النبى ﷺ: «لأن يمتلئ جوف أحدكم فيحًا حتى يريه خير له من أن يمتلئ فمه شِعْرًا». (البخارى - كتاب الأدب/ ٧١). إن مثل هذه النصوص جعلت الصحابة يتعدلون عن نظم الشعر، بالرغم من علمهم بأنه ليس محرماً أو مكروهاً على إطلاقه.

إلا أننا وجدنا أن ما نظم من الشعر فى هذه الفترة كان للدفاع عن النبى ﷺ والدعوة ضد الكفار الذين آذوا الرسول بالستم، فبرز لهم حسَن بن ثابت مدافعاً، ولاحظنا أن شعره ظل جاهلياً فى طريقة نظمه حين بدأ بالغزل، كذلك فإنه عندما هجا سار على النمط المعروف قديماً حيث التركيز على المثالب، ولقد وجهه الرسول إلى أبى بكر ليسأله عن مثالب قريش وقال له: «أذهب إلى أبى بكر فهو أعلم بمثالب القوم».

وهذا الهجاء اقتصر على دفع الفضائل والبطولات، أو كسر نزعة الفخر، لذا لاحظنا أن القصيدة لم يحدث لها أدنى تغيير إلا بزيادة معانٍ إسلامية إلى معانى الفخر. أما فى عهد الخلفاء الراشدين فلقد دأب الخلفاء على اتباع سُنَّة النبى ﷺ، وحرصوا على ألا يخرج الشعر عن معانيه الإسلامية، بل لقد كان الشعر أقل شأنًا فى عهدهم فلم يحظ باهتمام أحد منهم.

(١) شوفى ضيف (الدكتور) العصر الإسلامى ط ٨ - القاهرة - دار المعارف ١٩٧٨ ص ٦٢.

نضيف إلى ذلك أن المسلمين انصرفوا باهتمامهم نحو الفتوحات فكان شعر تلك الفترة متصباً على فرحتهم بالانتصار والفتح والإشادة بأبطال المسلمين، ولم تتعد الزيادة أو التجديد في الشعر حدود بعض الألفاظ والمعاني الإسلامية كالجهاد والجنة والنار<sup>(١)</sup>.

عندما تحول الأمر إلى الأمويين حدث تغير واضح في بيئة الشعر، صحيح أنه لم يكن انتقالاً مفاجئاً لكنه انتقال سريع، فإذا كان تأسيس الكوفة والبصرة أيام عمر بن الخطاب لتكونا معسكرين، إلا أن انقسام الجيش فيهما إلى قبائل أعاد العصبية التي ظهرت بوضوح منذ بداية الخلافة الأموية، إذ كانت المدينتان من مصادر المعارضة لوجود الشيعة والخوارج؛ لذا نجد أن الدولة الأموية لعبت فيها بذلك دور المعرض لإذكاء نار العصبية التي وجدت بين القبائل منذ أيام عمر بن الخطاب، وذلك لكي ينصرف أهلها عن السياسة، من هنا ظهر شعر الهجاء والنقائض التي تبادل فيها الشعراء الهجاء في شكل مناظرات، وبرزت مرة أخرى وبوضوح العصبية القبلية القديمة، فجاء الفخر والهجاء الجاهليان وقد بعدا كثيراً عن المعاني الإسلامية وراحت تزكو العصبية، وأخذ الشعر يرتد إلى بيئته الأولى، فنسمع جريراً أحد أعلام النقائض (الفرزدق - جرير - الأخطل) يهجو الفرزدق بقوله<sup>(٢)</sup>:

إن الفرزدق أخزته مثالبه      عبد النهار وزانى الليل دباب .  
كذلك عندما يفخر بقيلته فإنه يعد نفس المناقب التي يفخر بها الجاهليون،  
وقلما يعتد بما أضفاه الإسلام فهو يقول مفتخراً على سبيل المثال:  
لقومى أوفى ذمة من مجاشع      وخير إذا شل السوام المصباح

(١) راجع الفكرة في: الزيات (الدكتور) تاريخ الأدب العربي/ ٧٨ وما بعدها، سيرة ابن هشام ج ٤/ ٥٩٠ وما بعدها.

(٢) ديوان جرير ص ٤٣.

(١)

تخف موازين الخنثائي مجاشع      ويثقل ميزاني عليهم فيرجح

وكما مضى الهجاء فى تتبع ما كان عليه سابقاً فى البيئة الأصلية، مضى المدح على الرغم من الانتقال من الجزيرة إلى الشام، وهو انتقال من بيئة صحراوية إلى أخرى حضارية تزخر بمظاهر الترف والجمال، لكن شعر المدح ازدهر فى هذه البيئة الجديدة باعتباره وسيلة من وسائل الدعاية لدولة بنى أمية وأحقيتها بالخلافة، فالخلفاء الأمويون كانوا عرباً يقدرّون الشعر ويتذوقونه ويميزون العطاء للشعراء؛ إغراءً لهم وتشجيعاً على مدحهم من ناحية، ولرفع شأن دولتهم من ناحية أخرى، فأصبح المدح حرفة هذه البيئة الجديدة فجمع مفهوماً دينياً إسلامياً بالإضافة إلى البعد السياسى فى الأحقية بالخلافة، ثم ما ورثه من معانى المدح القديمة من كرم وشجاعة وقوة، لكننا لا نكاد نرى أثراً لتلك البيئة الجديدة - حضارياً - إذ احتفظت قصيدة المدح غالباً بالبداية الطللية أو الغزلية، مثل قول الأخطل فى مدح الوليد بن عبد الملك إذ يبدأ قصيدته بقوله:

حى المنازل بين السفح والرحب      لم يبق غير وشوم النار والحطبر  
وعقر خالداً حول قبته      وطامس حبشى اللون ذى طبر

ومضى الأخطل فى الحديث عن الطلل ليتقل إلى حديث الغزل:

من كل بيضاء مكسال برهره      زانت معاطلها بالدر والذهب  
حوراء عجزاء لم تقذف بفاحشة      هيفاء رعبوة ممكورة القصبر

ثم يتقل إلى الحديث عن المدح والحديث عن الناقاة ثم العودة إلى المدح، فهو بعد أن ينتهى من غزله يقول مادحاً:

إن الوليد أمين الله أنقلدنى      وكان حصناً إلى منجاة هري

(١) ديوان جرير: شرح وتقديم مهدى محمد ناصر الدين ط ٢١ بيروت - دار الكتب العلمية - ١٩٩٢. ص ٨٥. شل: قائد السوام: الماشية، الخنثائي: الذين لا يعدون ذكوراً ولا أنثاء.

فأمن النفس ما تحشى ومولها قدم المواهب من أنواره الرغبة<sup>(١)</sup>

إننا نجد في هذا المدح تداخلاً بين معان إسلامية - أمين الله - مع ما في الكلمة من إثبات أحقية الوليد وبنى أمية بالخلافة، فهو الذي اتمنه الله على الأمة بالإضافة إلى تلك الصفات المعروفة سابقاً في البيئة البدوية من الكرم وإغاثة الملهوف.

ويزخر شعر المديح في هذه البيئة بذلك التزاوج في النسيج الفني للقصيدة بين الخيوط الإسلامية والجاهلية، أما المظاهر المادية للحياة فلم تكن ذات حظ في الشعر إذ ذاك، إلا أننا نجد أن بعض الألفاظ الأجنبية قد دخلت إلى الشعر على استحياء، منها ما ورد في شعر جرير:

إذا اقتخروا عدوا (الصبيهل)<sup>(٢)</sup> منهم وكسرى وآل الهرمزان وقيصرا  
وقوله:

كاذ مجيب الخبث تلقى يمينه (طبرزين)<sup>(٣)</sup> بين مقبضا للمفاصل  
لم يكن انتشار الألفاظ الأجنبية أمراً سائداً في الشعر فما زالت العربية ذات سيادة وقوة؛ إذ كانت محل اهتمام الدولة التي لم تسمح بالسيطرة الأجنبية الوافدة على العرب.

فكانت أكثر ما أثرت فيه الثقافة الجديدة مجال المعارف التطبيقية كالزراعة وتخطيط المدن وعمارة المباني، كذلك بدأ العرب يتعرفون على بعض المعارف البحتة كالمنطق والفلسفة التي استفادوا منها على مستوى المناظرات والمجادلات،

---

(١) ديوان الأخطل، شرح مهدي ناصر ط ١ بيروت - دار الكتب العلمية - ١٩٨٦، ص ٣٠، ٣٢ الطامس: الرماد، الحبشي: الأسود، طب: مفردا طب وهو الخط، البرهمة: البراقة، الرعبوبة: الممتلئة الجسم، ممكورة القصب: ممثلة الساق، قدم: العطاء الكثير، الرغبة: الكثرة الواسعة.

(٢) ديوان جرير ص ١٨٢ الصبيهل: قائد الجند، وهي لفظة فارسية.

(٣) ديوان جرير ص ٣٢٩ طبرزين: الفأس من السلاح، وهي لفظة فارسية.

كما كان فى بيئة الشيعة والخوارج الذين كثيراً ما بنوا شعرهم على الحجج والقياس العقلى، فمثلاً نجد الكميّ بن زيد شاعر الشيعة يجادل بنى أمية فى أحقية آل على بالخلافة فيقول:

بختكم غصباً تجوز أمورهم	فلم أر غصباً مثله يتغصبُ
وجدنا لكم فى آل حاميم آيةً	تأولها منا تقىٌ ومُعربُ
وفى غيرها آيا وآيا تتابعن	لكم نصب فيها لذى الشك منصبُ
وقالوا ورثناها أبانا وأئنا	وما ورثتهم ذاك أم ولا أبُ
ولكن موارث ابن أمانة الذى	به دان شرقى لكم ومغربُ
يقولون لم يورث ولولا تراثه	لقد شركت فيه بكيل وأرحبُ
وعك ولخم والسكون وحمير	وكندة والحيان بكر وتغلبُ
وما كانت الأنصار فيها أذلة	ولا غنيا عنها إذا الناس عُيبُ <sup>(١)</sup>

لقد كان كل من اشتهر من شعراء فى الدولة الأموية من العرب الأقحاح، فالأخطل من قبيلة تغلب، وجريز والفرزدق من قبيلة تميم، وعمر بن أبى ربيعة شاعر الغزل الأكبر قرشى من بنى مخزوم. ولقد كانت مواطن هذه القبائل هى الجزيرة العربية وسكنها هؤلاء الشعراء لكن من نزح منهم إلى الشام فيما بعد كان لغرض المدح، مما يعنى أن نشأتهم كانت فى البيئة الأصلية للشعر مما انعكس على شعرهم فاتسم بالكثير من سمات القصيدة الجاهلية من محافظة على المقدمات الطللية والغزلية ووصف الناقة والصحراء، ثم الخروج إلى المدح إن كان ذلك هو الغرض.

كذلك الحفاظ على شكل الشعر الجاهلى من ألفاظ صعبة والحفاظ على الأوزان الشعرية والقوافى. لقد بقى الشعر سجلاً للعربية التى احتفظت بمكانتها

(١) شوقى ضيف (الدكتور) العصر الإسلامى. ص ٣٢٦، ٣٢٧.

المرموقة هي وأبنائها تدعمهم الدولة على الرغم من أن العرب اندمجوا مع الموالي منذ أيام الفتوح الأولى، فقد ساكنوهم وتزوجوا منهم ثم عريوهم، فأصبحوا موالي لهم وأدخلوهم في عداد قبائل العرب - ولاء - وكان العرب أرادوا في ذلك الوقت أن يحوا أى قوة أو سيطرة أخرى، إذ لم يكن لغيرهم أى حق فى ذكر أصولهم الأجنبية والافتخار بها، حتى وإن كانوا أصحاب حضارة عريقة، وبالرغم مما عرف من ظهور اللحن بين العامة، إلا أننا نجد اللغويين انبروا للدفاع عن العربية، كذلك عنى الخلفاء بتأديب أولادهم للحفاظ على ألسنتهم من شيوخ اللحن.

من هنا فإننا نجد أن هذا التحول الثانى فى بيئة الشعر قد أثر عليه بشكل جديد، فبعد أثر الإسلام نجد أثر الثقافة الأجنبية - بداية - فى ظهور بعض الألفاظ كذلك الاستفادة إلى حد ما بالجدل والمنطق.

كذلك أثرت الناحية الاقتصادية فى بيئة الشعر إذ أنه لما كثرت البلاد المفتوحة واتسعت رقعتها زادت الأموال وتدفقت على خزائن الدولة، مما زاد من ثراء الكثيرين خاصة أهل المدن كالبحجاز والبصرة والكوفة، والتى سبق أن قلنا إن الدولة الأموية حاولت شغل أهلها عن المشاركة فى الحياة السياسية، إذ كانت مصدر إزعاج واضطراب للدولة الناشئة، فكان إغراقها بالأموال حلاً مناسباً ارتأته الدولة، وصاحب الفنى والثناء ظهور المغنين وشعراء الغزل اللاهى، الذين بدءوا فى نظم ذلك النوع من الغزل الصريح، وعلى رأس هذه المدرسة عمر بن أبى ربيعة الذى وهب حياته كلها لهذا النوع من الغزل، حتى أن سليمان بن عبد الملك يسأله (ما يمنعك من مدحنا قال: إني لا أمدح الرجال، إنما أمدح النساء) <sup>(١)</sup>.

لقد عاد الغزل على يديه كما كان فى سابق عهده (وكانه فى ذلك يحاكى امرأ

---

(١) الأغاني - أخبار عمر بن أبى ربيعة ص ٤٠.

القيس في معلقته إذ يصف بعض مغامراته<sup>(١)</sup>. إذن لقد بدأ ظهور الغزل  
اللاهى الذى يذكر فيه الشاعر بعض جلساته المريية إلى محبته وما إلى ذلك مما  
حرمه الإسلام، فاخفى مع بدايته وحتى عهد الخلفاء الراشدين، فلما جاءت  
دولة بنى أمية لم يعد هناك إلزام ولا قيود كتلك التى كانت فى صدر الدولة  
الإسلامية، فازدهر هذا النوع من الغزل وفتح الباب من جديد أمام كل من أراد  
أن يتغزل

إن الشعر حتى نهاية عهد بنى أمية ظل محافظاً على السمات الأصلية للشعر  
منذ الجاهلية؛ إذ ظل (واحدًا فى مظهره وجوهره ونوعه حتى أواخر عهد بنى  
أمية والتأثير الذى ناله من الموالى والسياسة والحضارة والدين لم يعطفه إلى طُرْف  
جديدة وإنما وسع فى معانيه ومناحيه)<sup>(٢)</sup>.

إنها نفس الأغراض بل الكثير من المعانى والألفاظ كلها تسير على نفس  
الطريق، ويجمع الكثير من التقاد على ببطء التطور الشعرى فى العصر الأموى  
إلا من ناحية بعض المعانى<sup>(٣)</sup>.

كانت هذه هى البيئة الشعرية وأثرها على الشعراء فى الفترة السابقة على  
الفترة موضوع الدراسة.

---

(١) شوقي ضيف (الدكتور) العصر الإسلامى ص ٣٥٤.

(٢) الزيات (الدكتور) - تاريخ الأدب العربى ص ٧٩.

(٣) راجع لمن أثبت هذا رأى: الكفراوى الشعر العربى بين التطور والجمود ص ٦٥، إيليا  
حاوى - فن الوصف ص ١٣٥، عز الدين إسماعيل (الدكتور) فى الشعر العباسى الروية  
والفن ص ٣٠٢.

## البيئة الجديدة وأثرها على الشعر والشعراء :

ظهرت الدولة العباسية بعد مجموعة من الثورات المتعددة التي قامت ضد بني أمية من الشيعة، والذين انضم إليهم فئات من الموالى الذين شعروا بالقمع والاضطهاد من قِبل الأمويين، أولئك الذين حرموهم من المساواة بالعرب وراحوا يحاولون محو هويتهم أو جنسهم بإدماجهم مع العرب، ولكنهم مع ذلك حرموا مما كان للعرب فكان من الطبعي أن تكثر مطالباتهم بالعدل الاجتماعى وأن يطمحوا إلى حكام جدد يقرون فيهم مبادئ الإسلام الذى يوجب المساواة.

من هنا كانت الدعوة السرية التي بدأها أبناء على وشيعته وناصرهم أبناء عمومتهم العباسيون، وما تلبث أن تنتقل الزعامة من أبناء على لأبناء العباس، وذلك عندما أوصى أبو هاشم بن الحنفية بانتقال الإمامة إلى محمد بن على بن عبد الله بن العباس، وهنا بدأ تنظيم الدعوة العباسية سرًا، ومعها بدأ ظهور الدور الخطير والهام للموالى وعلى رأسهم الموالى من الفرس، عندما كانت خراسان هى أقوى مراكز الدعوة لبنى العباس، فنجد أشهر وأهم الأسماء من الموالى الفرس كبكير بن ماهان وأبو سلمة الخلال الذى قاد الدعوة فى موطنه، وبدأت الحرب ضد بني أمية، وتم تتبع آخر خلفائهم (مروان بن محمد)، وظل العباسيون فى تلك الفترة السرية للدعوة لا يذكرون أنهم طلاب خلافة؛ كى لا تجتمع ضدهم ثورة شيعية مع مابقى من أبناء الأمويين وأنصارهم، خاصة وأنهم مازالوا فى طور ضعف، فهم فى هذه الفترة استمدوا قوتهم من قوة الشيعة على المستويين الشعبى والعسكرى؛ لذا فقد كانوا يأخذون البيعة بطريقة لا تثير حفيظة أبناء عمومتهم، فهم يأخذونها لإمام رضا من آل البيت النبوى، إلى أن استتب لهم الأمر وأعلنوا نواياهم وأمسكوا بزمام الأمور وأجبروا القواد الذين كانوا يدعون للعلوين بالخلافة على مبايعتهم كما حدث من ضغط أبى العباس السفاح على أبى سلمة الخلال كى يبايعه، وراح فى خطبته الأولى يقنع الناس



بأحقية البيت العباسي على البيت العلوي<sup>(١)</sup>، وانطلق الجيش العباسي للقضاء على آخر فلول الأمويين. واتخذ العباسيون من العراق مقراً لحكمهم بدلاً من الشام، وبعد تولي المنصور مقاليد الحكم بدأت تحدث بعض الاضطرابات في الهاشمية، وهي عاصمة الخلافة منذ أيام السفاح، فراح يلتمس أرضاً جديدة يبنى فيها حاضرة الخلافة في عام ١٤٤ هـ، ثم تم بناء بغداد سنة ١٤٦ هـ على الضفة الغربية لدجلة يحيط بها من الشرق نهر بوق فهي بين نخل وقرب الماء (فإن أجذب طسوج وتأخرت عمارته كان في الطسوج الآخر العمارات وأنت يا أمير المؤمنين على الصراة، تحببك الميرة في السفن من المغرب في الفرات وتحببك طراف مصر والشام وتحببك الميرة من الصين والهند والبصرة وواسط في دجلة، وتحببك الميرة من أرمينية وما اتصل بها في تأمرا حتى تصل إلى الزاب، وتحببك الميرة من الروم وآمد والجزيرة والموصل في دجلة وأنت بين أنهار لا يصل إليك عدوك<sup>(٢)</sup>).

لقد كانت تلك المنطقة موئلاً لحضارات متعددة كانت تلتقي بها قبل الإسلام، كالكلدانية والفارسية والآرامية، كما اثبتت حولها أديرة كثيرة، وكان تحول مقر الخلافة إليها قد جعلها محط أنظار كافة أقطار الدولة، فيمم نحوها الشعراء والأدباء والمغنون وضجت بالحياة الرغدة، إذ انتشرت فيها القصور والبساتين والمنزهات، وظهرت الحراقات (السفن) بديعة الصنع على صفحات دجلة، لقد كان تحول الخلافة من دمشق إلى بغداد التي كانت تقع على مرمى الرؤية من

(١) تاريخ الطبري - ج ٧ ص ٤٢٥ في خطبة السفاح الأولى بعد ما أعلنت دولة العباسيين والتي ذكر فيها للناس: (بنا هدى الله الناس بعد ضلالتهم، وبصرهم بعد جهالتهم... وأظهر بنا الحق). واستكمل داود بن علي الخطبة بسبب وعكة السفاح مبرراً للشورى على بنى أمية بقوله: (إن بنى أمية آثروا في مدتهم وعصرهم العاجلة على الآجلة والدار الفانية على الدار الباقية، فركبوا الأناهم وظلموا الأنام واتهكوا المحارم).

(٢) الطبري - تاريخ الطبري ج ٧ ص ٦١٧. طسوج: جانب أو إقليم.

حدود الدولة الفارسية التاريخية - بالإضافة إلى أن قيام الدولة العباسية على كتاف الفرس - إيدئاً بغلبة هذا العنصر على البيئة خاصة عندما نجد أنه قد تم الاعتراف الرسمي بالفرس<sup>(١)</sup> كان نصراً أساسياً ومؤثراً حضارياً يمتد في القصور كما في السياسة وفي اللغة كما في الفن.

بعد تولى المنصور - المؤسس الحقيقي للدولة - نجد الفتن تزداد، فهناك ثورة عمه عبد الله بن علي شمال العراق، إذ كان موفداً لحرب البيزنطيين فوجه إليه المنصور أبا مسلم الخراساني، وانتصر أبو مسلم بعدما فرَّ عبد الله إلى أخيه سليمان وإلى البصرة وأقام عنده، وراح يستعطف المنصور حتى كتب له كتاب أمان، فلما قدم إليه حبسه المنصور ومات في حبسه. وبعد ذلك فتك المنصور بأبي مسلم الخراساني خوفاً من ثورته، وبعد مقتله ظهرت فرقة الخزمية مطالبة بالثأر له، بالإضافة لكل هذه الثورات كانت ثورات الشيعة التي لم تكن تهدأ سراً أو علناً، وكانت هاتان الدعوتان (العباسية والعلوية) تقومسان على أحقيتهما بالخلافة - موروثه عن النبي - مسقطين مبدأ الشورى في اختيار الخليفة، مما أكسب الخلافة - في ظل هذا الادعاء بوراثتها - نوعاً من القداسة.

بالإضافة إلى الثورات التي قامت ضد الدولة ظهرت حركة الزندقة التي بدأت في عهد المهدي، والذين كانت لهم طقوسهم وتعاليمهم الخارجة عن الإسلام، وكان للديانات الفارسية أثر في قيامها من تقديس للنار والقول بوجود إلهين.

وما إن نصل إلى عهد الرشيد حتى نجد الدولة العباسية تصل القمة في أبهة المُلْك والفخامة، ويغدو قد توجَّهت كل مظاهر الرفاهية والترف وحفلت الحياة بمظاهر العلم والأدب، فقد اشتهر فيها الأطباء والمترجمون والفقهاء والأدباء

---

(١) في هذا الشأن راجع أحمد أمين - ضحى الإسلام ج ١ ص ٩٦ و ١٦٤ وتاريخ الطبري ص ٢٣٣ ج ٨.

والشعراء، وكان الرشيد مولعاً بالاستمتاع بكل مظاهر الرفاهية، وكان كثير الإنفاق على كل ما يحقق له هذه المتع، وقد يفعل أى شيء يمكنه من ذلك، فكما كان يصل الشعراء بكثير من العطايا فإنه لا يتورع أن يقتص من أراد أن يكدر صفو استمتاعه، فقد (حبس أبا العتاهية ليرجع إلى قول الغزل بعدما تركه واقتصر على الزهديات، ولما لجَّ في امتناعه ضربه وجبهه) <sup>(١)</sup>.

كانت هذه الحالة من الرفاهية قد وقفت وراءها الحالة الاقتصادية القوية التى طورت الحياة، خاصة وأن التطور الذى آلت إليه الحياة فى منطقة الجزيرة - حواضرها على وجه الخصوص - يُعد تطوراً سريعاً فى حياة الأمم، فهم يتقلون من حياة بدوية رعوية فى صحراء قاحلة لهم مبادئهم ومعتقداتهم إلى معتقدات جديدة - إسلامية - ثم تبدأ ذاتها فى التغير، إذ تتولى الفتوحات فتجد زيادة الثروة واتعاش الحياة من ناحية ثم هجرتهم من قلب الجزيرة إلى المناطق الجديدة المفتوحة من ناحية أخرى، ووفود بعض العناصر الأجنبية مختلفة الفكر والحضارة.

إلا (أن الدين ظل هو أساس كل الحركات العلمية إلى أواخر العصر الأموى... وما أثر عن ذلك العصر من دراسات دنيوية من طب وصناعة (كيمياء) فقليل نادر) ولكن بعد استتباب الأمر للدولة العباسية تحول الأمر بداية من مجرد الاعتماد على الدين فى كل الحركات العلمية إلى ذلك الفيضان فى العصر العباسى من العلوم الدنيوية، إذ تترجم الفلسفة اليونانية بجميع فروعها من طب ومنطق وطبيعة وكيمياء ونجوم ورياضة، وتترجم الرياضة الهندية والتنجيم الهندي وترجم تاريخ الأمم، كذلك رأينا الإلهيات اليونانية تعرض بجانبها الديانات الأخرى من يهودية ونصرانية ومجوسية وغيرها <sup>(٢)</sup>.

لقد فتحت أبواب الدنيا على مصاريعها فى العصر العباسى، فكان التغير فى

---

(١) الأصفهاني - الأغاني، ج٢ أخبار أبي العتاهية ص ٤٦٨.

(٢) أحمد أمين - ضحى الإسلام ج ٢ ص ٨.

الحياة على كل المستويات، وإذا كان ظهور الكثير من المتغيرات قد بدأ فى دولة الأمويين إلا أن البداية الحقيقية كانت فى دولة العباسيين، فهناك مجموعة من التغيرات كان لها أثر كبير فى تحول بيئة الشعر وبالتالي بيئة الشعراء، فراحت الجدلية بين البيتين القديمة والجديدة تتضح وتبلور. فلذا كان العصر الأموى عصر الفتوح والغنى والامتزاج بين القبائل والأديان والشعوب، فإن العصر العباسى هو عصر الاختمار والنضج والتجديد؛ لأن الأمويين لم يمثلوا الحضارة ويكتسبوا فضائلها، بل اقتبسوها وتمتعوا بنعيمها من الخارج دون أن يكون ذا تأثير جلى عميق فى تطوير طبائعهم.

إن التطور لا يكون أثر انتقال مباشر للحضارات؛ إذ يتطلب ذلك زمناً طويلاً من الاختمار والتكيف قد يمتد عشرات السنين، هذا إضافة إلى أن الجيل الأول من الأمويين لم تكن نفسه تسبغ طبائع الحضارة الجديدة، وإذا كان الجيل الثانى أكثر تمثلاً لواقع الجديد؛ فقد لبث يستبد بنفسه ويتسرب إليها كثير من بقايا الطبائع والعادات الجاهلية، خاصة بعد أن أذكى ذور السلطة العصبية القبلية، وظل الأمويون يقتفون أثر السابقين فى كثير من شئون حياتهم. أما العباسيون، فهم الجيل الذى اختمر بمعطيات الحضارة الجديدة، وقدر له التطور الزمنى مواكبة ما طرأ عليه من تغيرات إضافة إلى سيطرة العنصر الأجنبى<sup>(١)</sup>.

وإذا نظرنا إلى التغير على مستوى الحياة الاجتماعية فسنجد أنه منذ أن فتحت الأمصار المختلفة وجعلنا الأموال تتدفق إلى بيت المال أو خزائن الدولة مما أشاع الغنى والشراء الذى تبعه الترف، فانتشرت القصور الواسعة التى امتلأت بالبساتين والنافورات، وكان كل ما فى هذه القصور يتم عن رفاهية تزيد عن الحد من أبواب وحوائط ونوافذ مزينة بالصور ومطعمة بالذهب والفضة، والبسط الموشاة بصور الحيوانات، كانت هذه الأموال فى يد الخلفاء والأمراء

---

(١) راجع إيليا حاروى، فن الوصف وتطوره ص ١٣٥.

والوزراء يوجهونها حيث شاءوا، فقد يشجعون بها العلماء أو الأدباء أو الشعراء أو المغنين. ولقد تأثر هؤلاء الخلفاء تأثراً شديداً بالفرس أصحاب الفضل الكبير فيما وصل إليهم من ملك.

فلقد راح المجتمع العربي في هذه الفترة يخلو حلو الفرس في كثير من أمور الحياة، بداية من شكل الملابس أو الطعام أو البناء وصولاً إلى نظام الحكم<sup>(١)</sup>، ولم يقتصر الأمر على بغداد بل امتد إلى باقي أقاليم الدولة، فهناك الكثير من الرقيق والجواري من الفرس وكان هؤلاء الرقيق وأولئك الجواري أصحاب تأثير لا يستهان به في الدولة، ويكفى أنهن أمهات بعض الخلفاء العباسيين، فأم الرشيد من الرضاع ومريمته من أسرة البرامكة وزراء الدولة في عهده، وأم ولده المأمون فارسية أيضاً. نضيف إلى ذلك أن الكثير من معلمى الأمراء وكبار العلماء كانوا فرساً كالكسائي مؤدب الأمين والمأمون.

وكما أدخل الفرس الكثير من عاداتهم وأنظمتهم التي أفادت الدولة، كان لهم أيضاً أثر سىء في المجتمع العربي، إذ ورث المجتمع العباسي الكثير من أدوات اللهو والمجون والإقبال على شرب الخمر<sup>(٢)</sup> - التي بالرغم من ظهورها في آخر دولة الأمويين إلا أن انتشارها وزيادتها كان بسبب الفرس - لقد شعروا بأنهم أصحاب دولة فمضوا يمارسون حياتهم كما كانوا قبل الإسلام، ولم يجدوا من يردعهم عما كان خطأ في ممارستهم السابقة قبل الإسلام.

وراح الشعراء يتغزلون فيها ويرسمون لها صوراً من أبداع ما يكون، فيستبدلون بالمطالع الطللية أخرى خمرية، بل ويسخرون ممن سيكون المحبوبة وديارها ويتركون الخمر ولذتها، فأبو نواس يخاطب الشعراء قائلاً:

---

(١) أحمد محمد الحوفي: تيارات ثقافية بين العرب والفرس. ص ١٢٦ وما بعدها.

(٢) الأمر الذى أدى إلى اجتهد بعض فقهاء العراق إلى تحليل بعض أنواع الخمر كنبذ النمر. أحمد أمين ضحى الإسلام ج ١ ط ٩، القاهرة، ص ١١٩-١٢٠، كذلك شوقي ضيف العصر العباسي الأول ص ٦٦.

لا تبك ليلى ولا تطرب إلى هند  
كذلك يستهل قصيدة أخرى بقوله:  
واشرب على الورد من حمراء كالورد

لا تبك رسماً بجانب السند  
ولا تعرج على معطلة  
ولا أناف حلت ولا وتند  
و مل إلى مجلس على الشرف  
بالكرخ بين الحديق معتمدا  
ثم اصطحب من أميرة حبيبته  
عن كل عين بالصون والرصد<sup>(١)</sup>

لقد أسقط الشاعر المقدمة الطللية ورفع شعاراً يطالب فيه الجميع بإسقاط المقدمة الطللية الموروثة، ليتحول نحو مظهر جديد من مظاهر الحياة يراه أولى وأحق، فهو يتغزل في هذه المعشوقة الجديدة، فلونها أحمر كالورد أو بصورها تارة أخرى كأمية جميلة ممنعة مصانة بعيدة عن العيون لشرفها وعزها.

صحب شرب الخمر الكثير من المظاهر الفارسية القديمة كالغزل في الغلمان الذين كانوا يلبسون ملابس الفتيات ويتخثنون، مما أظهر في البيئة ذلك النوع من الغزل الشاذ<sup>(٢)</sup>، وما أثر في هذه البيئة أيضاً ظهور الشعوبية والزندقة، وقد ارتبطا ارتباطاً وثيقاً بالفرس خاصة وبالشعوب الأجنبية - التي دخلت إلى المجتمع العربي بعد الفتوحات الإسلامية - عامة.

فالشعوبية أولاً هي نسبة إلى الشعوب الأعجمية، وهذه النزعة قامت بسبب فخر تلك الأمم - وعلى رأسها الفرس - على العرب، وهم في ذلك يفخرون بمحضراتهم وتقدمهم في مقابل ما كان عليه العرب من بداءة وانقطاع عن أسباب الحضارة، وهم بذلك يتقصون من شأن العرب ويحقرونهم، ومن أشهر ما قيل في ذلك الصورة التي رسمها بشار لحياة أجداده من الفرس مقابل حياة البدو، فجده الفارسي:

(١) ديوان أبي نواس تحقيق: إسكندر آصاف ص ٢٥٥، ٢٥٦.

(٢) الحوفي: تيارات ثقافية بين العرب والفرس، ص ٢٠٦.

يغدر إلى مجلسه	فى الجوهر الملتهب
مستفضل فى فنك	وقائم فى الحجب
يسعى الهباتيق له	بآتيات الذهب

هذه الصورة التى رسمها بشار لأجداده الفرس تقابلها صورة أخرى للعربى  
البدوى، الذى يتبرأ بشار أولاً من أن يكون أبوه قد مارس هذه العادات المردولة  
الفجيحة فهو يقول:

ولا حدا قط أبى	خلف بعير جربو
ولا أتى حظلة	يتحبها من سغبو
ولا أتى صرفطة <sup>(١)</sup>	يخطبها بالخشبو
ولا شويئا ورا	منضبطاً بالذنبو <sup>(٢)</sup>

كل هذا وأمثاله من الشعر - تعج به دواوين شعراء هذه الفترة - على مسمع  
من الناس والخلفاء، ولا يكون الأمر ذا خطر يستوقفهم كثيراً، فلقد كانت  
الفارسية قد ملأت أسماع الناس وكانت ثقافتهم هى الأبعد تأثيراً فى المحيط  
العربى، مما استتبع ما هو أخطر وهو ظهور الزندقة التى ارتبط مدلولها فى العصر  
العباسى (بكل من استظهر لمحلة من نحل المجوس، واتسعت أكثر من ذلك  
فشملت كل إلحاد بالدين الخفيف وكل مجاهرة بالفسق والأثم)<sup>(٢)</sup>.

فاظهرت فكرة وجود إله للمين إله للنور وآخر للظلمة، وأن النار مقدسة طاهرة  
وفى تقدس النار يقول بشار:

(١) ديوان بشار بن برد - ج ١ ص ٣٧٨. المباتيق: جمع هيق وهو الوصيف، العرفطة: نبت  
ترعاه النحل فيكون فى صلبها رائحة غير عمودة، الفك: اسم دوية يتخذ من جلدها فرو  
كالسمور.

(٢) د/ شوقي ضيف (العصر العباسى الأول) ص ٧٩.

الأرض مظلمة والنار مشرقة والنار معبودة مذ كانت النار

بل ويزيد فى هذا التقديس الذى ربما قتل بسببه فى قوله:

إيليس خير من أبيكم آدم فتبتهوا يا معشر الفجّار  
إيليس من نار وأدم طينة والأرض لا تسمو سمو النار<sup>(١)</sup>

هذه الزندقة وانتشارها جعلاً الخليفة المهدى يجد فى طلب كل من نزع إليها ليقنتله، كما قُتل بشّار<sup>٢</sup> وشاعر آخر اسمه صالح بن عبد القدوس.

أما عندما نتطرق إلى الأجناس الأخرى من دخلوا إلى بلاد العرب كال يونان والهند، فإن الاختلاط بهم كان أقل كثيراً، لكن ثقافتهم كانت ذات أثر عن طريق النقل والترجمة، كما انتقل المنطق والفلسفة. وكان لهذا النقل أثره فى ظهور المذاهب الكلامية ونموها وازدهارها والتى تقوم على الجدل والفلسفة ودقة التعليل والاستنباط لحفايا المعانى ولطائها وأقبل على هذا النوع من العلم الكثيرون من أمثال واصل بن عطاء، وتلميذ على أيدى هؤلاء المتفلسفين والمتكلمين شعراء كثيرون كبشار بن برد وأبى نواس.

لقد طبعت البيئة الجديدة أيضاً بطابع الفلسفة والجدل، فاكسى الشعر ثوباً جديداً من المجادلة والمحاورة صادرة عن بيئة المتكلمين، فانعكس هذا على الشعر فصدرت معانيه جديدة مبتكرة تغوص فى الأفكار العميقة، مثل الفكرة الفلسفية فى أن الخمر من شدة رقتها تكاد أن تتلاشى، كقول مسلم بن الوليد:

يكاد أن تتلاشى كلما مزجت فى الكأس لولا بقايا الريح والحب<sup>(٢)</sup>

فهو يرسم صورة غريبة على الشعر العربى، إذ يحاول أن ينقل صورة شىء

---

(١) إن تدوين علم الكلام فى كتب شيوخ المعتزلة المعروفين لم يتم إلا فى الصدر الأول من حكم العباسيين. يحى هويدى - دراسات فى علم الكلام والفلسفة ص ١٠٦.  
(٢) ديوان صريع الفوانى، ص ٢١٠.



موجود ويحاول أن يوقع فى الأذهان أنه من شدة رفته غير موجود، ولعل هذا ما جعل المبرد يقول معلقاً على هذا البيت إنه قول ضعيف، وكيف يكون الحجاب إلا على جسم أو بماذا يختلط الماء إلا بجسم مثله. وذكر أيضاً أن العرب لا تقول فى شيء تلاشى، فإن هذا ليس من قول العرب<sup>(١)</sup>.

وخلاصة القول أن للشعر فى البيئة العباسية روافد كثيرة، عملت على تعدد مرجعيات الشعراء فى هذه الفترة، فمنذ بدأ الشعر فى العصر الجاهلى كانت له تقاليد خاصة كانت القاعدة الأساسية فى خروج فن الشعر العربى، وصارت الحك الذى يحتكم إليه الشعراء والنقاد لتقرير مدى جودة الشعر، وعندما ظهر الإسلام بدأ يغير بعض الشيء فى المعانى، إذ ظهرت كلها للدفاع عن الدين والدعوة إلى الله والحث على الجهاد، إلا أننا لم نجد شيئاً ذا أثر قوى فى الشعر العربى يمكننا رصد فى مسار الشعر العربى من حيث الإطار الأساس الذى رسمه الشعر الجاهلى، أما العصر الأموى فعندما بدأت الدولة تتسع وجدنا أثر ذلك بدخول التوسع فى معانى الشعر ومتاحيه، وبرز الشعر السياسى بسبب الأوضاع السياسية، والبداية الخافتة لظهور أثر الحضارة الأجنبية فى المجتمع العربى، ومع بداية العصر العباسى وقيام الدولة على أكتاف الفرس<sup>(٢)</sup>، وبدأ الازدهار القوى للعنصر الفارسى بكل ما حمله الفرس من عادات وتقاليد أثرت على المجتمع والسياسة والحياة بأكملها، إضافة إلى النمو الواضح للمدارس الفكرية والدينية المتعددة، وأثار من حضارات الهند واليونان والسريران. إضافة إلى ما ورثه البيئة العباسية مما سبق فى الشعر الجاهلى ثم الإسلامى فالأموى كل هذا هو ما غلّى نهر الشعر العباسى.

---

(١) المرجع السابق.

(٢) من هنا كان من الضروري التوسع بعض الشيء فى الحديث عن قيام الدولة العباسية، والظروف التى أحاطت بقيامها؛ لنرى مدى معاونة الفرس منذ البداية فى قيامها لتعرف لماذا كان الخلفاء العباسيون قد فتحوا الدولة على مصرعيها أمام الفرس وثقاتهم.

ولنعرض بعض النماذج التي ظهر فيها جانب من ذلك الأثر، الذي كان نتيجة للمزاوجة والجدلية التي تمت بين بيئة الشعر الأولى وما استجد عليها، وبين البيئة الجديدة في النصف الثاني من القرن الثاني.

قامت الدولة العباسية بين أحضان التوتر والقلق والغدر، فقد اغتال الخلفاء العباسيون بعض من ساهم في نشأة الدولة من قواد كأي سلمة الخلال وأبي مسلم الحُرَاساني، بل وتعداه الأمر إلى قتل الأقارب كما مرّ - عندما مات عم الخليفة المنصور في عيَّسه - كل هذه الظروف تمت على مسمع ومرأى المجتمع بما فيه الشعراء، لذا فإن هناك فجوة كبيرة نشأت بين الشعب والخليفة، فمن الصعب أن يشعر من نشأ في هذا الجو بالأمان أو الولاء الحقيقي.

كذلك قد يقتل أي إنسان بسبب تهمة تلفق له، كما قتل بشار بتهمة الزندقة، ويروى الأصفهاني ما ورد على لسان المهدي (قال: لا جزى الله يعقوب بن داود خيراً فإنه لما هجاه لفق عندي شهوداً على أنه زنديق فقتلته). لقد ظلت الهبة الشديدة التي تفصل بين الشاعر والملوح، خاصة إذا كان من الخلفاء والولاة والأمراء الذين تظاهروا بمحافظتهم على ميراثهم الذي كان من ضمنه التقاليد الشعرية بالبداية الطلمية والرحلة ثم الخروج إلى المدح، وامتثل الشعراء حتى المجتدين منهم كبشار وأبي نواس اللذين حاولا في شعرهما التخلص من القيود المفروضة على الشعر.

كان أكثر ما يلفت النظر في شعر بشار في غرض المدح هو احتذاء النمط التقليدي والسير على البناء القديم، خاصة وأن هذا الغرض فقد فيه كثير من الشعراء صدق الإحساس ولكنه لم يخل من قوة صياغة، ظهر فيه أثر الصنعة والتكلف، بالإضافة لكون بشار شاعراً ولد في كنف الدولة الأموية، فهو مخضرم وورث تقاليد الشعر من البيئة الأموية التي التزم فيها الشعراء إلى حد كبير بتقاليد الشعر الجاهلي في مدحهم أو غزلهم، فبشار في مدحه كثيراً ما يستهل القصيدة

بمخاطبة رفيقين كما كان يفعل الشاعر الجاهلي.

وهو حتى وإن لم يبدأ قصيدته بالطلل إلا أنه حافظ على الصورة الموروثة  
للغة على الرغم من أنه ولد فارسي الأب، إلا أنه سكن البصرة منذ مولده، كما  
تربى وسط فصحاء بنى عقيل كما يقرر ذلك عندما سأله بعض الناس: (ليس  
لأحد من شعراء العرب إلا وقد قال فى شعره شيئاً استنكرته العرب من  
الفاظهم وشك فيه، وليس فى شعرك ما يشك فيه. فقال بشار ومن أين يأتينى الخطأ  
وولدت ههنا ونشأت فى حجور ثمانين شيئاً من فصحاء بنى عقيل ما فيهم أحد  
يعرف كلمة من الخطأ، وإن دخلت إلى نسايتهم فنسائهم أفصح منهم، فأيفعت  
فأبديت «أى سكنت البادية» إلى أن أدركت، فمن أين يأتينى الخطأ؟<sup>(١)</sup>

إننا عندما نستعرض ما قاله بشار فى المدح سنجد أنه بلغ ثلاثاً وثلاثين  
قصيدة كانت إحدى وعشرون منها ذات مطلع تقليدى، إما غزلى أو طल्ली،  
كتلك التى مدح بها المهدي وولده الهادي إذ يبدأ القصيدة بقوله<sup>(٢)</sup>:

أقوى وعطل من فراطه الثمد فالربع منك ومن ريك فالسند

على الرغم من أن شعر بشار فى مدحه كان تقليدياً إلا أنه لم يكن صورة  
مكررة من شعر السابقين، فللعصر أثره، فبشار حين يصف السفينة التى تقل ولى  
العهد الهادي نجده قد استعار لها مشبها به من الطبيعة، فصنع منه ويمتهى  
الاحتراف صورة رائعة مزج فيها بين بيتين شعريتين، فيقول فى مشهد واصفاً  
السفينة:

وقربت لمسير منك يومسار	مراكب منك لم تولد ولم تلد
تغلى بهن طريق ما به أثر	فى مستوى ما به حزن ولا جدد
جون مجللة قعس منجر شعة	ما بات يرمضها أين ولا خضد

(١) مقدمة ديوان بشار ص ٨٣.

(٢) ديوان بشار ج ٣ ص ٢٧٧، فراطة: اسم امرأة، أقوى: خلاء الثمد، وما معه أسماء بقاء.

تلوى الأزمة فى أفتابها وبها      فى السير يعدل إن جارت فتقتصد  
من كل مقربة للسير منقرة      جوقا تجمع منها الجوجو الأجود  
فشورت بقرا ما مثلهم بقمر      إن قمت قلموا وإن قلت اقلعوا قلموا<sup>(١)</sup>

سيقت الأبيات فى شكل أحجية فالصورة التى تظهر فى الآيات توحى بأن الحديث عن فرس، إلا أن هناك من القرائن التى يسوقها ما يمنع ذلك، فهذا المركب ليس من جنس الحيوان فهو لا يتناسل وهو يسير فى طريق عمدة تماماً، ويمضى فى إسباغ صفات الفرس على هذه السفينة التى كسيت بشوب غطى كفلاها - سطحها - كما أنها فرس عظيمة الصدر متفخمة الجائنين، وهى بهذه القوة لا تشعر بإحياء أو تعب فى أعضائها. شد زمامها إلى الورا ليمسك به القائد ليعدل سيرها إن مالت فتعتدل، لقد نقل الصورة التى تنطبق مع حال الفرس إلى السفينة، فالزمام هنا هو حبال يشدها الملاحون فى مؤخر السفينة للتحكم فى سيرها.

وفى البيت الخامس صورة غاية فى الطرافة استطاع بشار أن ينقلها عندما ربط بين حركة الفرس وهى تثب فى مشيتها وبين سير السفينة إذ تعلق وتهبط أثناء سيرها على صفحة النهر. إن إضفاء عنصر الحركة على هذه الصورة أعطاها حيوية تقربها من الأذهان.

وأخيراً شبّه السفينة بالفرس الصائد الذى يلحق بقر الوحش، فجرى السفينة فى الماء وهرب طيور الماء من أمامها مثل لحاق الفرس بقر الوحش.

---

(١) ديران بشار ج ٣ ص ٢٨٤ الحزن: ما غلظ من الأرض، الجدد: الأرض المرتفعة، غلت: غلو الدابة: الإسراع، محلة: لابة الثوب الذى يجعل على كفل الدابة، القعس: المرتفعة الأعناق، الجوجو: الصدر، مجرشة: عظيم الصدر، يرمضها: يوجهها، الأين: الإعياء والتعب، الخضد: وجع فى الأعضاء، منقزة: وثابة. مقدمة ديوان بشار ص ٨٣.

لقد ظهرت السفن والحراقات العظيمة وأصبحت وسيلة هامة للانتقال فى بيئة امتلات بالأنهار فصارت تشارك الخيل من حيث هى وسيلة هامة للتنقل، ومن اللافت أن ينقل بشار مكفوف البصر هذه الصور التى امتلات بالتفاصيل، ولعل بشاراً نفسه قد علل ذلك (أن عدم النظر يقوى ذكاء القلب ويقطع عنه الشغل بما ينظر إليه من الأشياء فيتوفر حسه وتذكر قريحته) <sup>(١)</sup>.

وكما مدح بشار، مدح أبو نواس الذى مدح هارون أولاً وكان مدحه قليلاً، ربما لتحفظ الرشيد من جهة أبى نواس الذى عرف عنه المجون، ولذا لم يعطه الفرصة كى يخرج عن تقاليد الأولين، فسار أبو نواس يترسم منهج السابقين فنجدته يبدأ قصائده فى مدح الرشيد بداية طلمية مثل قوله:

حى الديار إذ الزمان زماناً وإذ الشباك لنا خوى ومعان

وهو فى مدحه للرشيد يزواج بين خيوط جاهلية وأخرى إسلامية أنشأتها البيئة الفلسفية الجديدة فهو يصفه أولاً بقوله:

لأغر يفرج الدجى عن وجهه	صدل السياسة حبه الإيمان
يصلى الهجير بغرة مهدية	لو شاء صان أديمها الأكتان
لكنه فى الله مبتذل لها	إن التقى مسدّد ومعان
ألقت متادمة الدماء سيوفه	فلقلما تحازها الأجفان
حتى الذى فى الرحم لم يك صورة	لقواده من خوفه خفقان <sup>(٢)</sup>

إن أبى نواس يعيد رسم صورة قديمة طالما مدح بها الجاهليون، وهى إشراق الوجه وتشبيهه بالشمس أو القمر، ثم يسم الخليفة بسمات إسلامية كالإيمان،

(١) الأغاني ج ٣ أخبار بشار ص ٣٧٦.

(٢) ديوان أبى نواس ج ٢ ص ٤٦٨: الشباك: طريق الحاج من البصرة، خوى الأرض اللينة، المعان: المنزل، الأغر: الأبيض الحمر، يصلى الهجير: يكابد الحر الشديد، المهدية: النسوة لوالده المهدى، أدهها: جلدها، الأكتان: الامتار والقيام بالبيت، الأجفان: الأعماد.

ويذل النفس في سبيل الله، فهو يخرج إلى أعدائه في لبيب الصحراء جهاداً في سبيل الله.

و أخيراً يرسم صورة جليلة - من الصعب أن تنتقل إلى الأذهان - آخذةً عليها النقد - كما ذكر ابن قتيبة<sup>(١)</sup> - بسبب ما فيها من الإفراط أو الاستحالة كما يذكر المرزباني، في قوله معلقاً على هذه الصورة الغريبة: (ما لم يكن له صورة فكيف يكون له فؤاد، فقد أحوال وأسرف وتجاوز)<sup>(٢)</sup>، ولكن أبا نواس حتى وإن غالى فمعه عذر والأمر طبعى إزاء مشاعره نحو الخليفة والتي تفتقد صدق الإحساس.

ونلمح في هذه الصورة أثر بيئة المتكلمين التي تتلمذ فيها أبو نواس؛ فالصورة منتزعة من فكرة الكمون التي روجها النظام، وهي تذهب إلى أن (الله تعالى خلق الموجودات دفعة واحدة على ما هي عليه الآن... ولم يتقدم خلق آدم عليه السلام خلق أولاده غير أن الله تعالى أكمّن بعضها في بعض)<sup>(٣)</sup>.

لقد استند أبو نواس على هذه النظرية الفلسفية، فطالما أن أعداءه يخافونه بسبب قوته وبطش سيفه، فإن ما كمن في داخلهم يخاف أيضاً، والصورة غريبة متكلفة ربما قصد بها أبو نواس لتظهر تلك الجفوة الكامنة بينه وبين الخليفة الذي مدحه لنيل عطائه فقط. ويمضى أبو نواس في مدح الرشيد متحفظاً إلى أن يلتقى بالأمين بعدما أمسك مقاليد الخلافة، فيمدحه أولاً بقصيده ذات مطلع طल्ली يقول فيه:

يا دار ما فعلت بك الأيام ضامتك والأيام ليس تضام<sup>(٤)</sup>

(١) الشعر والشعراء ص ٨٠٥.

(٢) الموشح ص ٢٦٩.

(٣) يحيى هويدى (الدكتور) دراسات في علم الكلام والفلسفة الإسلامية، دار الثقافة، ط ٢، ١٩٨٥، ص ١٥٢.

(٤) ديوان أبي نواس ج ٢ ص ٣٦٨.

ويشعر أبو نواس بعد احتكاكه بالأمين أنه يختلف عن أبيه، فهو متهتك ماجن فأطلق النواصي للسانه العنان في المدح وغيره ليرسم ما شاء من الصور متحرراً من قيود القديم، فنجد في شعره صور الطبيعة وقد نقلها إلينا بحسه معبراً عن بيئته، لقد أصبحت البيئة العباسية معرضاً لصور متعددة من الطبيعة.

فلم يكن المدح وحده هو ما ازدهر في العصر العباسي؛ إذ كان قريباً للتكلف عندما يضطر الشعراء للسير وفقاً للتقاليد القديمة، فيكون أطلاقاً لا يرونها في حواضرهم ويستخدمون ألفاظاً بدوية وحشية اختفت إلى حد كبير من بيئتهم، فيضطرون إلى الارتحال إلى البادية ليأخذوا عن أهلها كما فعل بشار وأبو نواس، وكان الرحلة بمثابة شهادة اعتماد لهم تدل على قدرتهم على الإبداع - دون أن ترد صورهم أو تشبيهاتهم إلى من سبق أو يهتمون بالسرقة - مما جعل بعضهم يوسم بأنه شاعر مطبوع كبشار وأبي نواس والعباس بن الأحنف. وإذا كان المدح كثيراً ما يلجئهم إلى التصنع فإننا نجد البساطة والتميز جاءت مرادفة للمعاني والصور التي نقلوها عن حياتهم فأحبوها وأخلصوا لفنهم، فمسلم بن الوليد يرسم لنا صورة لمجلس خر بصحبة مجموعة من الندماء في بستان، وهو مظهر جديد في الحياة انتشر في هذه البيئة فهو يقول:

في مجلس نصير يزينه الشهود	غطارف كرام يبيض الوجوه صيد
من فرقهم أطيار صياحها تغريد	وتحتهم جنان نباتها نصيد
أكواسهم ملاء طافحة ركود	قد قللت بأس فزاتها التقليد <sup>(١)</sup>

ينقلنا مسلم في وصفه للمجلس لتكون أحد شهوده في ذلك البستان الذي تخلق في سماته الطيور المغردة، وتحف المجلس الأزهار الكثيرة الملتفة، يتعاور فيه الجلاس كؤوساً ممتلئة بالخمر التي تفوح رائحتها الزكية.

(١) ديوان مسلم ص ١٩٨.

إن هذا الامتصاص لمفردات الصورة هو ما تضافر لينقل لنا صورة متكاملة لأحد مشاهد الطبيعة.

برز كذلك نوع من الغزل اتضحت فيه ازدواجية البيئة الشعرية والشاعرية، ونعنى الغزل بالذكر إن هذا الموضوع جلبته الحياة الجديدة متأثرة بالعنصر الفارسي، ولقد أجاد أبو نواس في هذا النوع وقد يكون لنشأته وظروفه الاجتماعية الخاصة دخل في براعته في هذا النوع الجديد من الغزل وانتشاره.

فلقد كانت علاقته سيئة بأمه، إذ اتفقت كتب التاريخ على أنها امرأة سيئة السمعة انصرفت للهرج وجعلت بيتها ملتقى لرواد المتعة، كذلك ذكر ابن منظور (إنها كانت تجمع أولاد الزنا وتربهم ففعلوا ذلك وشاعت القضية)<sup>(١)</sup>، فدفعته خارج البيت بحجة أن يتعلم، وكان يُعَيَّر دائماً بها، فمن الطبعي أن تؤثر هذه السيرة في تكوين شخصيته فيبدأ بكره عالم المرأة.

كذلك فإن المرأة الأولى التي أحبها أبو نواس، وهي جارية تدعى جنان صدته ولم تبادلها نفس المشاعر، أضف إلى ذلك أن الجوارى اللاتى انتشرن في ذلك العصر لم يكن يخلصن الود، فهن سلعة تباع وتشترى، فعليه أن يمارسن الحب مع كل من أراد، هذا كله قرب أبا نواس من مجتمع الرجال ووجد في الغلمان معادلاً قد يفتنه عن المرأة، فراح يتغزل بالمذكر مضيفاً عليه كل صفات الحسن التي تمدح بها المرأة، نضيف إلى ذلك عاملاً آخر، فالخليفة الأمين مملوح أبى نواس عُرِف عنه ذلك النوع من الشذوذ<sup>(٢)</sup>، الأمر الذى وافق هوى في نفس أبى نواس.

---

(١) ابن منظور، ملحق الأخاني في أخبار أبى نواس ط ٢ - بيروت - لبنان دار الكتب ١٩٩٢ ص ٩.

(٢) الطبرى تاريخ الطبرى ج ٨ - ط ٣ - القاهرة - دار المعارف - ١٩٧٩ يذكر الطبرى عن الأمين أنه كان مولماً بالغلمان، وذكر ما كان يمارسه من الشذوذ: (لقد طلب الحصيان وابتاعهم وغالى بهم وصيرهم لخلوته في ليله ونهاره، ورقض النساء الحرائر والإماء) ص ٥٠٨.



وفى هذا الغرض الجليد ظهر لدينا شكل قديم جديد للغزل، إذ ظلت معانى الغزل القديمة موجودة وتغير المقصود بها، فهو على سبيل المثال يرسم صورة لأحد هؤلاء الغلمان فيقول:

يا أيها الريم الذى صادنى	بحقلة فى اللحظ حوراء
وحاجب كالنور قد نمت	فوق حجاج العين زجاء
ومحجر أنور من فضة	مجلوة بالصقل يضاء
وعارض أظهر تشبيكه	كروضة الفردوس خضراء
شعر يزيد المرد قبحاً وقد	ألبسه نوراً بلالاء <sup>(١)</sup>

من الطبيعى أن ينصرف الذهن إلى أن أبا نواس يرسم صورة لمحبوته لتظهر لمن يسمعا فى أجل صورة، وهو يستعمل معانى متكررة ورثها عن سابقيه، فالمحبة تشبه بالغزال ودائماً تكون عيناها وعنقها وجميع مفاتها مثار غزل الشعراء، لكن الجليد هو تمرد الشاعر على عالم المرأة ونقل صفات حسناتها إلى عالم الرجل، وهذا أحد الجوانب التى أضافتها البيئة الجديدة وبيئة الشاعر إلى الشعر.

لقد اتسع عالم الشاعر فى ذلك الوقت، أى اتسعت (أفاق التجربة المختلفة التى أتاحها له عصره ومجتمعه)<sup>(٢)</sup>.

---

= كذلك يذكر طه حسين (الدكتور) - حديث الأربعاء - ج ٢ - القاهرة - دار المعارف ١٩٥٧ يتحدث عن علاقة أبى نواس بالأمين: (فاتصل برفيق صباه الأمين فأصبح نديمه وشاعر بلاطه ووجد عنده كل ما تمنى، فهو يعاقر الحمر، فراح ينادمه ويساقيه) ص ٨٩. ابن منظور، ملحق الأغاني فى أخبار أبى نواس ط ٢ - بيروت - لبنان دار الكتب ١٩٩٢ ص ٩.

(١) ديوان أبى نواس ت. إسكندر أصاف - القاهرة - دار العرب للبيئتين - ١٩٩٢ ص ٣٩٠.

(٢) عز الدين إسماعيل (الدكتور) فى الشعر العباسى الروية والفن، ص ٣٠١.

## الفصل الثالث

---

مرجعية صور الطبيعة في القصيدة



كثيرة تلك الصور التى يعمد الشاعر إلى رسمها من خلال استخدام عناصر الطبيعة، حيث تشكل الجواهر الثابت والدائم فى الشعر، وأقصد بالطبيعة كل ما يحيط بالإنسان مما خلق الله، كما يعد الإنسان ذاته جزءاً من الطبيعة، والطبيعة أهم مثير للإنسان والشاعر على وجه الخصوص.

ويتنازع فى تكوين الصورة ما أطلقنا عليه اسم المرجعية، فالشاعر فى خلق صورته إما أن يستوحى تراثه فقط أو يستدعى حاضره فقط، وإما أن يزاوج بين الاثنين، سواء أكان بوعى منه أم بدون وعى.

فعلى المستوى الفكرى والروحى فى العصر العباسى لم يستطع الإنسان أن يحسم الاختيار حسماً نهائياً، لا لصالح الموروث من قيم العصور السابقة، ولا لصالح الجديد الذى نشأ فى الإطار الحضارى الجديد وبسببه.

لقد ظلت رواسب القيم القديمة تفرض نفسها وتجد من يتشبث بها، فرأى البعض أنها القمة والبعض طرحها واستجاب لتجارب الحياة الجديدة<sup>(١)</sup>، وقام البعض لإزاء هذه الجدلية بمحاولة توفيقية بينهما.

وهذا الصراع بدا واضحاً فى البيئة العباسية، فعلى الرغم من أن العصر الأموى اتسعت فيه الفتوحات والامتزاج مع العناصر الأجنبية، إلا أن الأمويين تمتعوا فقط بالمظاهر المادية، فلم يمثّلوا الحضارة الوافدة ولم يكتسبوا ما فيها من روح ثقافية (لقد تمتعوا بنعيمها من الخارج دون أن تكون ذات تأثير جدرى عميق فى تطوير طبائع الحضرة، ولم تنطبع نفوسهم بطبائع الحضارة تلك، إثر انتقاله مباشرة. فالأمر يقتضى زمناً طويلاً من الاختيار والتكيف، والجيل الأول من الأمويين لم تكن نفسه تستسيغ طبائع الحضارة الجديدة، وإذا كان الجيل الثانى أكثر تمثيلاً لواقعها وأشدّ تطبعاً، فقد لبث يستبد بنفسه ويتسرب إليها كثير من

---

(١) عز الدين إسماعيل - فى الشعر العباسى الرؤى والفن المكتبة الأكاديمية - القاهرة ط١، ١٩٩٤ ص ٣٠١.

بقايا الطبائع والعادات الجاهلية، خاصة بعد إذكاء ذوى السلطة للعصبية القبلية<sup>(١)</sup>.

لذا فعندما استقرت دولة بنى العباس وكانت حياتهم قد اختمرت فيها عناصر تلك الحضارات الوافدة، وانصهرت جميعها فى بوتقة الزمن فخرجت خليطاً جديداً على هذا المجتمع، بدأت تنمو براعم التجديد جنباً إلى جنب مع الجذور القديمة الموروثة، من هنا اكتسبت الصورة أبعاداً أعمق وأثر فيها الامتزاج مما عمل على تطويرها.

لقد خضع شعر الطبيعة - أى الذى استغلها كمكوّن من مكوناته - لهذا الصراع وهذه الجدلية، وباستقراء الكثير من شعر هذه الفترة نجد ظهور الكثير من الأنماط التقليدية، وفيها سار الشعراء على منهج القديم بالوقوف على الأطلال ووصف الصحراء ومظاهر الحياة فيها، واحتلت مناظر الوقوف بالأطلال فى شعر هذا العصر منزلة واضحة، ولقد جاء هذا التقليد كثيراً فى مطالع قصائد المدح، وهى أحياناً ما تكون مفرقة فى البداوة فنحسها مقدمات مصنوعة قلّدوا فيها القدماء، وهذا ما برز كثيراً لدى بشار وأبى نواس ومسلم بن الوليد، ولكن مما لا شك فيه أننا وجدنا أثر الجدلية القائمة بين القديم والجديد عند ذكر بعض مظاهر الطبيعة الجديدة فى بيئة الشاعر.

وقد برزت بعض التشبيهات أو الألفاظ فظهرت الصور وقد تميز بعضها بدخول عناصر جديدة ساهمت فى تشكيلها، مستمدة من الواقع الحضارى، وعلى كل، فإن نبوغ شعراء هذه الفترة ظهر واضحاً من خلال مرجعياتهم المتعددة التى جمعت بين إلامهم بالتراث الشعرى السابق، وبين ما ظهر من التجديد الذى تلازم مع روح العصر، فلم يعد الطلل والصحراء وما فيها من

---

(١) إيليا حاوى - فن الوصف وتطوره فى الشعر العربى - دار الكتاب اللبنانى - بيروت ١٩٨٠، ص ١٣٥.

الحيوان، أو النساء المرتحلات أو اللاتي في الحباء فقط هو عناصر الطبيعة، لقد حلت البساتين والرياض بما فيها من زهور ونباتات ومياه جارية محل الصحراء، وصارت القيان المترفات أو حتى الغلمان - عند البعض - محل النساء الظعائن أو اللاتي يخفين وراء الحجب، لقد انفتح العالم على الشعراء بكل ما فيه من مظاهر الطبيعة وبلا حدود ومعوقات، فهو يعيش وسط البساتين الظليلة لا يقاسى حر الصحراء ولا قلة مواردها، يتهب ملذات الحياة يأكل ويشرب ما يشاء، يرى النساء الفاتنات ويشاركته حياته اللاهية، لقد تغيرت الطبيعة ومعطياتها كثيراً، فلماذا لا يبدع ويتجاوز حدود عالم المحسوسات إلى عالم الدهنيات. لقد تفتحت مداركه بسبب اتساع العالم من حوله، فالحضارات المختلفة قد حطت رحالها في هذا العالم الجديد، فراح المجتمع العباسي يأخذ منها ما شاء، خاصة بعد طرحنا ما حدث من اختمار تلك الحضارات وأفكارها بفعل عامل الزمن في ظل استقرار الدولة العباسية..

وتتوزع الطبيعة في القصيدة لتتخذ منها مواضع مختلفة من حيث التوظيف، وقد ذكرنا سابقاً ثلاث طرق تحتل فيها الطبيعة مواقع مختلفة.

**ولنعرض الآن لكل نوع من الأنواع الثلاثة بشيء من التفصيل؛ والطبيعة في الشعر قد تظهر بنسب متفاوتة في كل قصيدة، وهذا ما سنتناوله فيما يلي :**

**أولاً: الطبيعة غرض شعري :**

عند الإطلاع على قصائد شعراء العصر العباسي الأول؛ فإننا نفاجأ عندما لا نجد إلا مجموعة قليلة من القصائد التي وظفت بأكملها لوصف أحد مشاهد الطبيعة؛ إذ حافظ الشعر إلى حد كبير على طبيعته الأولى حيث لم تضرب الطبيعة الجديدة تماماً بجذورها في أعماق الشاعر، بحيث يتحول كلياً عن بيئته الشعرية الأصلية الموروثة إلى طبيعة جديدة، فلا تستغرقه مظاهر الحياة الجديدة من وصف

للبساتين المنتشرة أو الأنهار والزهور، لقد بقى للقديم سطوته، فالشاعر يجمع فى قصيدته بين أغراض شتى يريد أن يتحدث عنها، أضف إلى ذلك أن الاعتراف بشاعرية الشاعر من قبل النقاد مازال يخضع لمدى تقليده للقديما، من هنا راح الكثيرون منهم يحاولون المزج بين القديم والحديث.

وفى هذا المجال تستوقفنا طرديات أبى نواس وهو الشاعر الوحيد الذى نظم فى هذا الغرض الموروث قصائد بأكملها، يصف فيها رحلة صيد وقد أفرد فى ديوان أبى نواس<sup>(١)</sup> باب خاص بالطرد، وقد كانت مصادر صوره مستمدة - بشكل أساسى - من الطبيعة؛ لأنها تتم فى الصحراء كما أن لها جذوراً تمتد إلى التراث الشعرى الموروث، وهنا يستوقفنا أمر هام يخص مرجعيات أبى نواس، فعلى الرغم من أنه فارسى الأصل إلا أنه نشأ فى البصرة ثم انتقل إلى الكوفة وهما مدينتان عريتان، حيث صاحب فيهما الشعراء وروى عنهم - فقد كان هو رواية والبة بن الحباب<sup>(٢)</sup> - إلا أنه - وهذا هو الأهم - قد رحل إلى البادية ليتعلم عن البدو اللغة والفصاحة، وظل هناك سنة كاملة عاد بعدها ليتلمذ على خلف الأحمر العالم اللغوى والرواية الأكبر فى عصره. لقد صقل موهبته فى الشعر بالتعلم، ولقد بدا أثر هذه الثقافة البدوية اللغوية كبيراً على طردياته بشكل خاص.

#### من هذه الطرديات:

أقول للقاتن حين غلّسا	والصبح فى النقب ما تنفّسا
يقود كلباً للطراد أطلسا	لم يلف عن فريسة تحوسا
ما رشق الظباء إلا قرطسا	ورثته النجدة مما أسسا
أب وخال لم يزل مرأسا	تخاله العين لمن تفرسا

(١) ديوان أبى نواس - ت اسكتلو آصاف.

(٢) إلياس عشى - أبو نواس - ١٦ - بيروت - دار الكتاب اللبنانى سنة ١٩٧٣ ص ١١.

فى حومة الطر هماما أشوسا      إن هم بالشدة يومًا غلسا  
 فأعدم الخزان منه الأنفسا      حتى لقد أبكى القنان الطمسا  
 بوركت قنصًا سليلًا أخنسا      فكهم رأينا ضاويًا مهلسا  
 يشكو إذا لاقاك جدًا أتعسا      أصبح من كسبك قد تكدسا<sup>(١)</sup>

هذه الطردية ترسم صورة للقانص الذى خرج مبكرًا للصيد بكلبه الأسود السريع الذى يصيب الفريسة بسهولة، إنه كلب قوى وارث للشجاعة والقوة.

وكتب أبى نواس يتصر دائمًا، لذا أحبه وأطراه كثيرًا، حتى إن هذا الإطراء أذهله عن وصف الطريدة وتصوير الصراع<sup>(٢)</sup>. وإذا كان الشاعر هنا يرصد صفات الكلب ليرسم لنا صورة متكاملة له، فإن رسم هذه الصور يمتد ليشمل وصفًا لرحلة صيد، تتكامل فيها صورة الصياد والفريسة ومشهد الصيد ذاته كما فى الطردية التالية:

قد أختدى، والليل داج عسكره      والصبح يفرى جلّه، ويدحره  
 كاللهب المرتج طار شرره      بأحجن الكلوب، أقنى منره  
 معاود الإقدام حين تذرّه      أحوى الظهار، جسد معلره  
 كأنما زعفره مزعفره      لا يوئل الأبهث منه حلره  
 حينما يساهيه، وحيثا يلجره      يهوى له غالبًا تشرشره  
 طورًا يفريه، وطورًا ينقره      والسرب لا ينفعه تستره

(١) ديوان أبى نواس - إيليا حاوى - دار الكتاب اللبنانى - بيروت - ١٩٨٧ ج١، ص ٥٧٣.

الأطلس: فى لونه غيره إلى سواد التنحوس: الإقامة والإبطاء، قرطس: أصاب الهدف، الطر: العدو، الأشوس: الناظر بموخر العين تكبرًا وتغيطًا، طامس: محو، أخنسا: تأخر الأنف عن الوجه مع ارتفاع قليل فى الأرتبة.

(٢) عباس مصطفى الصالحى (الدكتور). الصيد والطردي فى الشعر العربى، ص ٢٣١.



من الأوز الخانسات تقفروه صكّا، إذا جد به تقدره<sup>(١)</sup>

فى هذه اللوحة الطردية يصف الشاعر خروجه للصيد والليل مازال بعسكره ومازال مطبقاً محتلاً الأرض، وفى الأفق البعيد قد بدا الصبح يوشك أن يهزمه ويفرى ظلمته. أما ما يصحبه من حيوان الصيد فهو أحد الطيور الجارحة القوية، ثم يصف عتاد هذا الطائر من مخلب ومنقار قويين، ويكمل لنا صورة هذا الطائر بتقصي ملاحظته: فهو أسود ريش الجائنين أما بقية جسده فكانه مطلى بالزعفران، ولعل هذه الصفات من باب إثبات الأصالة، أو من باب الإعجاب. ثم ينقل لنا كيف يصيد هذا الجارح فريسته، فهو كثير الانقضاض كما قد يعبث بفريسته أولاً ويختلف حولها ويضربها بمخالبه القوية فيقطعها.

وهو إن هاجم سرّاً باكملة فهو المنتصر ولن يجدى هذا السرب التستر ولن يحميه الاختفاء، وهو فى انقضاضه يكون كطالب الثار الذى لا يتوانى فى طلبه. إن هذه اللوحة الطردية التى قد يستطيع الرسام أن يلتقط من كلماتها مفردات لوحة طبيعية لمشهد صيد متكامل استطاع أبو نواس أن ينقله بدقة من مصدره، وتمثل هذه الصورة التى تحتل القصيدة باكملها لتشكل منها لوحة كاملة تعبر عن موقف واحد يلون فيها الشاعر - عن طريق توالى الأبيات - لوحته فيعطى كل بيت فيها لوناً جديداً يزيد من وضوح الصورة ويزيدها جمالاً أو بُعداً جديداً يمنحها عمقاً ونمسيكاً. تضيف إلى ذلك أثر البيئة فى الشعر العربى وانتزاع الشعراء الألوان من بيتهم، فلقد حرصوا على تلوين صورهم ليضفوا عليها قدراً من الواقعية؛ إذ أدركوا أن الألوان من المستلزمات فى إثارة الروى والمشاعر.

ومن الملاحظ أيضاً أن استجابة شعر الطرد للبيئة العباسية كانت بطيئة؛ إذ حافظت الطردية على الطابع الموروث عندما أثر الشاعر التعقيد فيها، وكانت

(١) ديوان أبى نواس ص ٣١٧.

القصائد ممتلئة بالغريب فى لفظه ومعناه، وظهرت فى هذا النوع بالذات من القصائد تلك المحافظة الشديدة على التقاليد إذ خيمت الأجواء البدوية، وبقيت ميطرة على الطردية، فظهرت باعتبارها معرضاً يستطيع الشاعر من خلاله إبراز قدرته على صوغ المعانى وإبراز حصيلته اللغوية لإثبات فحولته الشعرية<sup>(١)</sup>، إن المرجعية هنا تتمثل فى احتذاء القديم.

وفى قصيدة لوصف مجلس الخمر استعان بالطبيعة فقال:

ومجلس خمار إلى جنب حانة	بقطربل بين الجنان الحدائق
تجاه ميادين على جنباتها	رياض غدت محفوفة بالشقائق
فقمنا بها فى فتية خضعت لهم	رقاب صناديد الكماة البطارق
بشمولة كالشمس يفساك نورها	إذا ما نبذت من نواحى المشارق
لها تاج مرجان، وإكليل لؤلؤ	وترنيم نشوان وصفرة عاشق
وتسحب أذبالاً لها بكؤوسها	تحار لها الأبصار من كل راق
يدور بها قلبى غرير متوج	بتاج من الریحان، ملك القرايط
فليس كمثل الفصن فى ثقل ردفه	إذا ما مشى فى مستقيم المناطق
له عقربا صدغ، على ورد خده	كأنهما نونان من كف ماشق <sup>(٢)</sup>

تبدأ القصيدة بتحديد ووصف للمكان، فالخان يقع فى مدينة قطربل التى اشتهرت بكثرة الخانات، وهذا الخان أحاطت به الحدائق والرياض الممتلئة بالزهور، وفى هذه اللوحة نجد الصورة التى اقتصهدها الرسام الماهر بعينه اللافتة من الطبيعة فى بيئته، وهذه الصورة الثقيلة - كما يطلق عليها إيليا الحاوى فى كتابه «فن الوصف» - تحس وترى.

(١) تتفق فى وجهة النظر مع ما أثبت الدكتور عباس الصالحى فى كتابه عن (الصيد والطرود فى الشعر العربى حتى نهاية القرن الثانى الهجرى) ص ٢٢٨.  
(٢) ديوان أبى نواس ت. إيليا الحاوى، ج ٢، ص ١٥٤.

ويأتى التشبيه فى صورة أخرى، إذ الخمر شمس ساطعة الضوء يشع نورها فى كافة الأرجاء، وتليها صورة بصرية جديدة ذات بعد أعمق وهبها إيّاها ذلك التنوع فى التشبيه، فالخمر فى الكأس وقد حفها الحبيب فكان لها بمثابة التاج المرجاني أو عقد اللؤلؤ، والخمر فى الشطر الثانى تلبس شكلاً جديداً - بسبب الصورتين السمعية والبصرية - ترنيم النشوان وصفرة العاشق - فالأذن والعين هنا تتعاونان لتمدانا بصورة متحركة ساكنة فى ذات الوقت، فالخمر فى الكأس تنفجر فقايعها وكأنها صوت السكران المتشى، هذا على مستوى الحركة، وإن كانت حركة هادئة - وهى فى لونها تحاكي صفرة وجه العاشق المؤرق، وهذا الاستقصاء للحركة واللون أحد مظاهر الفكر المنظم الذى أضفته البيئة الحضارية العباسية.

وتتملك الخمر نفوس الشارين، فترى فى الكأس كأنها ملكة تختلف أثرها على الكأس أذياً لاً من الشعاع والنور الذى يصدر عنها، كما ذكر ذلك سابقاً فى البيت الرابع بقوله «ينشاك نورها»، فهو عندما وصفها بالشمس ذات الشعاع والنور فى البيت الرابع استكمل القصيدة معتمداً على ذلك الوصف، فلم تفلت منه خيوط القصيدة ولم ينس، فالقصيدة عنده كل لا يفصل ولا يقوم كل بيت بذاته كيأناً مستقلاً. إنه التفكير المنطقى الذى اكتسبه من بيئته وأتاحته روافد الثقافة الجديدة.

ثم ينتقل الفنان بريشته مستكماً أجزاء لوحته، فيها هو ذا الساقى فتى جميل يشبه الطيبى رشاقة، يحيط برأسه تاج من الریحان، وهو هنا ينقل لنا صورة جديدة من صور المجتمع العباسى، إنه شكل من أشكال ترجيل الشعر على الصغدین على شكل حرف النون، وإذا كانت هذه الصورة سطحية مباشرة، إلا أنها ذات بعد اجتماعى حضارى هام، فهى تقدم لنا وجهاً من وجوه الحضارة العباسية التى ظهرت نتيجة لتفاعل الحضارة العربية مع الحضارة الأجنبية، وهى صورة واقعية حضارية فرضت نفسها على الشاعر فأفاد منها.

وتتجلى مظاهر البيئة المحيطة بالشعراء فى شعر أبى العتاهية المعروف  
بزهدياته ولكنها تبدو هنا فى تنفة يصف فيها أحد أنواع الزهور فيقول:

ولا زوردية تزهو بزرقتها      بين الرياض على حر اليواقيت  
كانها ورقاق القضب تحملها      أوائل النار فى أطراف كبريت<sup>(١)</sup>

إن التفرغ على مدار بيتين لوصف زهرة البنفسج هو أحد مظاهر التأثر  
بالحضارة الأجنبية، بالإضافة إلى استخدام كلمات ومعان سهلة رقيقة، ومن  
ناحية أخرى نلاحظ أنه استخدم تشبيهاً قام على بعد التفكير بين طرفى التشبيه،  
فالصورة - كما يذكر صاحب «عاهد التنصيص»<sup>(٢)</sup> - تقوم على أن المشبه به نادر  
الحضور فى الذهن عند حضور صورة البنفسج، فيستطرد مشاهدة العناق بين  
صورتين متباعدتين غاية التباعد. فهذه الصورة تنم عن أن العقل العباسى أصبح  
قادراً على التجديد، والمقابلة بين المتشابهات، والتقاط أوجه الشبه البعيدة، وهذه  
إحدى مرجعيات الشاعر أمدته بها البيئة المعاصرة.

ويطالعنا العباس بن الأحنف فى واحدة من مقطوعاته بهذه الصورة:

هلا عصيت هواك يا ابن الأحنف      إذ لا نصير لدمعك المتوكف  
بأبى وأمى ظيلة أبصرتها      تلك العشية فوق مطح مشرف  
نظرت إليك بمقلة محزونة      نظر الصحيح إلى المريض المدنف  
ولقد رفعت لها الرداء مودعاً      بعد البكاء وبعد طول الموقف  
إنى لأحمد من يلدوم وصاله      وأدم كل مواصل مستطرف<sup>(٣)</sup>

كما تختلف جودة اللوحة ودقتها من فنان لآخر، فالأمر ذاته ينطبق على تلك

(١) أبو العتاهية أشعاره وأخباره ص ٥١٠.

(٢) راجع أيضاً رأى السكاكى فى هذين البيتين - فى مفتاح العلوم ص ٣٤٢.

(٣) ديوان العباس بن الأحنف ص ٢٦٠.

الصورة المرسومة بالكلمات، فقد يستطيع السامع أن يكون صورة ذهنية متكاملة، وقد يكون صورة ناقصة يحاول أن يضيف عليها ما يكملها، وذلك بسبب نقصان عناصرها وليس بسبب ما قد تتيحه هي مما يثير الخيال، أو قد تكون الصورة غير متكاملة بسبب عجز الذهن أصلاً أن يلتقط منها ما يساعده على التوصل إليها على النحو واضح.

وهذا هو النوع الذي نعتقد أنه ينطبق على الصورة التي تعكسها مقطوعة ابن الأحنف، التي لا يتضح منها تماماً مدى التفاعل الحركي بين الشاعر ومحبوبته، فنحن نرى الموقف من جانبيه واحد وكأننا إزاء صورة واحدة ثابتة وكأنها خلفية لمشهد مسرحي لا يتغير، وهو المحبوبة تجلس وحولها البنات الصغيرات، أما الشاعر فهو واقف يكي ويكي، وأخيراً يرفع الرداء لتوديعها، فقد غابت الناحية الحية الحركية من الصورة، اللهم إلا تلك الحركة المتكلفة لتوديع المحبوبة.

وتبدو الجدلية في الصورة هنا بين تشبيه المرأة بالظبية وهو تشبيه قديم لكنه كسا الصورة بالفاظ سهلة بعيدة عن التعقيد.

وفي مقطوعة أخرى للعباس بن الأحنف يقدم لنا صورة خصمين أمام قاض فمن يكون طرفاً الخصومة؟

اختصم العينان والقلبُ	قالا جميعاً ما لنا ذنبُ
فقلت: نفسى ذهب عتوة	بينكما هذا وذا لعنبُ
فقال قلبي: مقاتلى أبصرت	لا ذنب لى يا أيها الصبُ
فقلت للعين: سمعت الذى	يحكيه عن ناظرك القلب
فاستعبرت عند مقاتلى لها	وكان من خجلتها السكب <sup>(١)</sup>

(١) ديوان ابن الأحنف ص ١٠٩، راجع الديوان أيضاً ص ٩٠ فى قصيدة (إذا لمت عيني)، فلقد دارت بنفس الطريقة فى القصيدة المدروسة.

جرد الشاعر من نفسه عضوين هامين، وقام بتشخيصهما ليصنع من مقطوعته حوارية قصيرة، قدم فيها جدلاً بين قلبه وعينه، إنه الجدل المستمد من علم الكلام الذى انتشر فى البيئة العباسية. وقد قدم فى هذه الحوارية تجربة خاصة فى الحب مفادها أن العين سبب العشق.

وفى نتفة أخرى يرسم لمحبوبته صورة لطيفة بديعة من صور الطبيعة وهو فى تلك الصورة يذكرنا بالصورة التى وصف بها أبو العتاهية زهرة البنفسج:

بيضاء فى حمر الثياب كوردة      بيضاء بين شقائق النعمان  
تهتز فى غيد الشباب إذا مشت      مثل اهتزاز نواجم الأغصان<sup>(١)</sup>

الصورة فى البيتين السابقين تنتمى إلى نفس العالم، وهو الطبيعة إذ المشبه والمشبه به من مظاهرها وأجزاء الصورة هنا متكاملة على مستوى الحركة والسكون، فهذه الفتاة البيضاء فى ثيابها الحمراء كزهرة بيضاء وسط باقة من زهور شقائق النعمان الحمراء، أما فى حالة الحركة فهى تتهاذى بنعومة كما تمايل الأغصان الغضة.. إن الصورة مدينة للحضارة الجديدة بكل ما فيها من معان رقيقة والألفاظ سلسلة.

وكما أن للحضارة أثراً فى المعانى والألفاظ فإن لها أثراً فى روح الشاعر ونفسيته، فتلك الروح التى فرغتها الحضارة والمدنية من هموم ومشاق الحياة فتجنح إلى المرح والدعابة حتى وإن كان على مستوى المعاناة فى الحب، ومن ذلك قول بشار:

سلبت عظامى لحمها فتركها      عوارى فى أجلادها تكسر  
وأخليت منها مخها فتركها      أنابيب فى أجوافها الريح تصفر  
خذى يدي ثم ارفعى الثوب فانظري      ضنى جسدى لكننى أنسى

(١) ديوان الأحف ص ٣٦٦.

وليس الذى يمرى من العين ماؤها ولكنها نفس تلوب فتقطر<sup>(١)</sup>

إنه بشار الذى يستطيع بمهارة فائقة أن يفرق فى البداوة فلا نسمع منه إلا كل خشن معقد، كما يستطيع أن يلبس ثوب حضارته فيتلفظ وتخرج معانيه وصوره وقد سلسلت وانقادت للبيئة الجديدة التى يعايشها.

ويتميز دعبل الخزاعى بكثرة هجائه، وهو فى ذلك يعمد إلى تضخيم العيب الذى يراه، وهنا تبرز الصورة «الكاريكاتورية» ووحدات هذه الصورة لا تجتمع على وجه الحقيقة فهو يصور امرأة على النحو التالى:

رأيت غزالاً وقد أقبلت	فأبدت لعيني عن مبصقه
قصيرة الخلق دحداحة <sup>(٢)</sup>	تلحرج فى المشى كالبندقه
كأن ذراعاً علا كضها	إذا حسرت ذنب الملحقه
تخطط حاجبها بالمناد	وتربط فى عجزها مرفقه
وأنف على وجهها ملصق	قصير المتأخر كالفسقه
وثديان ثدى كبلوطة	وأخر كالقربة المدهقه
وصدر نحيف كثير العظام	تقعقع من فوقه المخنفه
وتغر إذا كشرت خلته	تخالج فانية معلقه <sup>(٣)</sup>

لقد ظهر عنصر التهكم فى الهجاء، وقدماً كان الشعراء يميلون إلى الجد فى

---

(١) ديوان بشار جزء ص ٦٢. ويذكر المحقق أن الأبيات وردت فى معاهد التنصيص نسبت الثلاثية الأولى منها لقيس بن الملوح، لكنه يقول إن البيت الأخير من المعانى الثلاثة بيلاعة بشار، ونحن نرى أن ما فيها من روح المرح العالية أيضاً يليق بشار.

(٢) فى الشطر الأول اختلال فى موسيقاه إذ وزن الأبيات من بحر المتقارب، لكن هذا البيت فيه اختلال فى التفعيلة الثانية وربما لو كانت (قصيرة خلق) لاستقام الوزن.

(٣) ديوان دعبل ص ٢٠٢. الدحداحة: القصيرة، المرفقة: السمخلة، المدهقه: المتلثة، المخنفة: القلادة. الفتاتية: الأناقة المستة، المعلقة: التى شربت الماء فعلق بها.

مجانهم فيعمدون إلى انتقاص المهجو ببيان تحلفه في ميادين الشجاعة والكرم في عبارة رصينة، وربما رأينا عند بعضهم شيئاً من التهكم ولكن روح البداوة وصبغتها العامة كانت تغطي، كما كان في قول طرفة بن العبد يهجو عمرو ابن هند:

ليت لنا مكان الملك عمرو      رغوئاً حول قبتنا تخور  
من الزمرات أسبل قادماها      وضرتها مركنة درو<sup>(١)</sup>

إلا أننا نلمح روح التهكم والسخرية مع استخدام ألفاظ تعكس روح العصر، فدعبل يصور امرأة أخرى مستخدماً نفس الطريقة المبالغ في التصوير فيقول:

يا ركبتي خزر وساق نعامه      وزينل كناس ورأس بعير  
يا من أشبهها بحمي نافض      قطاعة للظهر ذات زفير  
صدغاك قد شمطا وصدرك يابس      والصدر منك كجوجو الطنبور  
يا من معانقها يبيت كائنه      في محبس قمل، وفي ساجور  
قبتها فوجدت لسعة ريقها      فوق اللسان كلسة الزنبور<sup>(٢)</sup>

الصورة في القصيدتين السابقتين يحاول فيهما الشاعر جمع الكثير من الملامح التي تسم صاحبها بالقبح، وعلى الرغم من أنها لا تصف وصفاً حقيقياً إلا أنها تتخلق في ذهن كل من تلقى صورة لامرأة قبيحة، ولكل أن يتصورها كما يشاء، فلقد

(١) ديوان طرفة بن العبد - شرح الأعلام الشتمري - ت دكتور رحاب خضر عكاوي - دار الفكر - بيروت. ط ١٩٩٣ - ص ١٠٦. الرغوئ: التمتع المرضع، من الزمرات: قليات الصوف وخصها لأنها أغزر لبنا، أسبل: أى طالك وكمل، القادمان: الحفان وضرتها: لحم الضرع ويعني كثيرة الدر.

(٢) ديوان دعبل ص ١٤٩ - ١٥٠. والحزر هو ولد الأرنب. ومن الملاحظ أن بيت امرئ القيس (له أبطالا ظي وساقا نعامه) قد أوحى لدعبل بمطلع هذه القصيدة، لكنه وصف به امرأة بدلاً من الحيوان. الزينل: الفقة أو الجراب، حي نافض: حي الرعدة، جوجو: الصدر، الطنبور: آلة وترية ذات ستة أوتار، الساجور: خشبة تعلق في عتق الكلب.



تركت بعض مساحاتها فارغة لتتيح الفرصة ليستكملها كل مستمع بما يتصور ليصل في النهاية للصورة الكاملة لهذه السيدة القميثة، لكن هدف الشاعر يصلنا في النهاية.

لقد اتسع فن الهجاء، وكان النموذجان السابقان من أخف أنواعه وقمًا إذ لم يتجاوز (حد السخرية من المهجو إثارة الضحك من، إنه يشبه النكتة الذكية اللاذعة والتصوير الكاريكاتيرى الساخر المضحك الذى لا يتطلب خيلة خصبة نشطة تعرف كيف تجسم العيوب فى صورة مثيرة)<sup>(١)</sup>.

لكن المتتبع لشعر هذه الفترة يجد أن أكثر ما انتشر فيه من هجاء كان هجاء فاحشًا، ظهرت بداياته فى العصر الأموى لا سيما النقائص، إلا أنه ازداد مع الزمن إقذاعًا وفحشًا سيطر عليها سب العرض والطعن فى الأنساب بشكل مفرط.

إن الأمثلة السابقة التى وردت فيها الطبيعة كغرض شعرى استغرق القصيدة كلها تعد نسبتها قليلة، خاصة أننا لاحظنا أنها وردت إما كتفئة أو مقطوعة، بالإضافة إلى قلة ورودها كغرض مستقل يحتل قصيدة بأكملها لدى شعراء تلك الفترة.

ومن هنا نتطرق إلى النوع الثانى لورود الطبيعة كغرض شعرى؛ إذ كثيرًا ما كان الشاعر يتوقف فى بعض أجزاء قصيدته لكى يرسم صورة معبرة عن طبيعة المكان أو الكائن الحى فيه، فهو يصف الرحلة فى الصحراء أو الناقة والفرس والغزلان وحر الوحش أو يصف الهجيرة والليل، ولكن مثل هذه اللوحات الطبيعية كانت ترد غالبًا على نحو تكميلى للموضوع الرئيسى فظهرت بالشكل الثانى.

---

(١) عز الدين إسماعيل (الدكتور)، فى الشعر العباسى الروية والفن، ص ٣٦٣.

### ثانياً: الطبيعة مرحلة في قصيدة :

ونعنى هنا أن القصيدة تكون ذات أغراض متعددة، وتشغل الطبيعة مكاناً فيها وبما لا شك فيه أن هذا النوع كثير الوجود في الشعر بشكل عام، فما من شاعر إلا ويلجأ إلى أن يتمثل الطبيعة، ولكن التوظيف يختلف من قصيدة لأخرى، ففي إحدى قصائد بشّار والذي يعتبر حلقة متوسطة بين القدماء والمحدثين ويعتبر شعره مثلاً أصديق لتمثيل للشعر القديم المبني على الأصول التقليدية، والشعر الجديد المتحرر من هذه القيود المتصلة بالنمط والصياغة والمعاني والموضوعات وهو في كلا المنهجين بالغ الغاية في التعبير عنه<sup>(١)</sup>.

في قصيدة له بمدح عقبة بن مسلم وإلى المنصور على البصرة يقول في بدايتها بعد المقدمة الغزلية واصفاً الرحلة على ظهر الناقة إلى حيث مكان عقبة:

قد نجشمتها وللعجب الجوى	ن نداء في الصبح أو كالنداء
حين قال يعفور وارتكض الآ	ل برعانه ارتكاض النهاء
بسبح اليدين عاملة الرج	ل مروح تغلو من الفلواء
همها أن تزور عقبة في المـ	لك فترى من بحر بدلاء
مالكى تنشق عن وجهه الحر	ب كما انشقت الدجى عن الضياء
أيها السائل عن الحزم والنجم	سدة والبأس والندى والوفاء
إن تلك الخلخال عند ابن سلم	ومزبداً من مثلها في الغناء
كخراج السماء فيض يديه	لقريب ونازح الدار ناء
حرم الله أن ترى كابن سلم	عقبة الخير مطعم الفقراء
يسقط الطير حيث يتثر الحر	ب وتغشى منازل الكرماء
إنما لذة الجواد ابن سلم	في عطاء ومركب للقاء

(١) طه الحاجري (الدكتور) بشّار بن بُرد ص ٢٩.

أريحى له يد تمطر الثيل وأخرى سُم على الأعداء

ثم يسرد بشار مجموعة أخرى تعكس وتؤكد على كرم مملوحيه ليكرر مرة أخرى على معنى الكرم وريطه بالمطر فيقول:

أسد يقضم الرجال وإن شئت ست فغيث أجش ثر السماء<sup>(١)</sup>

الصور هنا صور كلاسيكية مسبوقة، فهي مجرد أداة تعبيرية وإن شئنا القول قوالب جاهزة عارية من الخيال، إنها بدائية إلى حد كبير إذ تصوم الصورة على المحسوسات بعيدة عن محاولات إعمال الذهن، تقوم على التشبيهات التي يصنعها العقل نقلًا عن عالمها الأصلي، فتأتى واضحة مركزة تعبر عن حقائق ثابتة فهي تقريرية، إنها مجرد طريقة مباشرة للتوضيح تحترم أبعاد العالم الحقيقي فلا تتجاوز الحدود المعقولة التي يسهل على أى شخص أن يفهمها بمجرد أن يسمعها. وقد كانت أمثال هذه الصور تلائم طفولة العقلية العربية وبدائيتها.

وبشار هنا عزف على قيثارة القديم من حيث الوصف فالكريم مقابل فى الشعر بأحد أبرز مظاهر الطبيعة وهو الماء أو المطر، فهو رمز الحياة والخير الذى لا غنى عنه، فكرم عقبة مرة وصف بأنه كالبحر أو مطر وعطاياه تخرج من يده كهطول المطر، وأما شجاعته فهو فيها كالأسد - كالعادة أيضًا - وفى البيت العاشر عندما رسم لنا صورة انتشار الطيور وكثرتها فى المكان الذى يكثر فيه الحب والطعام أراد أن يكنى عن كثرة الوافدين على عقبة بسبب كثرة عطاياه، وهذه صورة طريفة<sup>(٢)</sup> لكن جاء الشطر الثانى من البيت ليهدم تلك الطرافة من

---

(١) ديوان بشار ج ١ ص ١٠٩-١١١. الجندب: ضرب من الجراد معتاد الحر، قال: هجع فى القيلولة، يعفور: حمار الوحش، ارتكض: اضطرب، الريعان: شدة السراب، النهار: الغدير، سبوح: السائمة وأراد الناقة، الغناء: النفع وكفاية المهمات، ثر: كثير الماء.

(٢) يذكر أبو هلال العسكري فى الصناعتين ص ٢٣٠ أن هذا البيت مما يطلق عليه حسن الأخذ إذ أن أعرابيا قال:

«إن التدى حيث ترى الضغاطا»

فقد أخذه بشار وشرحه وبينه.

خلال ذلك الإيضاح السافر لما أراد أن يقدمه من معنى فى الشطر الأول من معنى لطيف.

وأكثر أنواع القصائد التى تتعدد أغراضها قصيدة المدح، وهى على هذا النمط منذ معرفتنا بقصائد المدح، فهى غالباً ما تفتح ببداية طليية غزلية ثم يتطرق الشاعر إلى وصف الرحلة التى تنتهى بالوصول إلى الممدوح.

ومن ذلك قصيدة لمسلم بن الوليد يمدح فيها الفضل بن جعفر البرمكى:

فدع قلبه والنأى لا يذكر الهوى      لىالى يلقاه بأترابه الشمل  
خرجن خروج الأنجم الزهر والتقت      عليهن منهن الملاحاة والشكل  
تبسمن فاستضحكن طامسة الدجا      عن الصبح والظلماء أوجهها طحل  
ولما تلاقينا قضى الليل نحبه      بوجه كوجه الشمس من مائه مثل<sup>(١)</sup>

الآبيات السابقة تصور المحبوبة وموقف اللقاء معها، والمستمع للآبيات السابقة يستطيع أن يكون فى تخيلته صورة لهذا المشهد، فى الظلام الشديد تهب النجوم اللقاء ضياء وتكسو وجه العاشقين نوراً، هذا بالإضافة إلى ذلك النور المنبعث من ابتسامة المحبوبة التى أضاءت الدجا، ويبلغ الضوء أوجه فى هذا اللقاء عندما يحيل ظلمة الليل إلى ضوء وهاج كضوء الشمس وهو صادر عن وجه المحبوبة، وذلك اللقاء النورانى الذى يشع ضوءاً نفسياً خرج من نفسية الشاعر وعواطفه أكسب لوحته - الصورة - ما يشبه النور الحقيقى الذى غلف الصورة ككل.

ويصف مسلم فى مدحية أخرى رحلته فى الصحراء فيقول:

وهجيرة كلفت طى مقيلها      ظهراً وقد طلب الكئيس مقبلا  
ودجنة ضمنت هتك ستورها      وجناه صامئة البغام ذلولا  
حتى إذا الفجر استضاء أنحنتها      لأذوق نوماً أو أصيب مليلا

(١) ديوان صريع الغواني ص ٢٦٠. الطحل: لون بين الغبرة والسواد.

والليل قد رفع الذبول مواشكا  
حملت ثقل الهم فانبعثت به  
برحيله سلطانه ليسزولا  
نفسى وناجية السفار زمولا  
حرفا إذا ونت العتاق تزيدت  
فى سيرها التعيب والتبغىلا  
ترمى المهامه والقطيع بطرفها  
شزراً كان بعينها تحويلا<sup>(١)</sup>

يصف الشاعر هنا رحلته التى واصل السير من الظهر فى شدة الحر، حتى يصل إلى الهزيع الأخير من الليل إذ يأذن بالرحيل مسرعاً. وإذا كان من المنطق الطبعى أن يظهر ضوء الفجر يعنى ذهاب الليل، ولكنه عقب بالبيت الأخير ليؤكد المعنى بتصوير الليل، وكأنه ملك قد سقط ملكه فأسرع بالهروب، ولا نعتقد أنها صورة متكلفة أو معنى مكرر أو مفهوم بالمنطق - كما يذكر الدكتور عبد الله التطاوى فى كتابه عن (الصورة الفنية فى شعر مسلم بن الوليد)<sup>(٢)</sup> - لكن الصورة توضح انفعال الشاعر وما كانت تهيج به نفسه، فالإنسان الذى يصيبه التعب لأى سبب لا يمل من ذكر هذا السبب لما وجده من عناء، فإن ذلك مدعاة للتعاطف - خاصة من قبل المدحوخ ليجزل العطاء - وبالرغم من حرارة الصحراء وصعوبة الرحلة إلا أنه استمر فى رغبته الملحة فى التقليد لبدأ الصورة محاولاً الاستقصاء والإجادة فى تصوير الناقة بشكل يكشف عن بداوة اللغة والصورة، فهى تسير بسرعة وتنظر فى سيرها إلى هذه الصحراء القفر تارة، وتارة ترفع مقلتها ناظرة نحو السوط.

وإذا كنا قد عاجلنا فى مقدمة قصيدة المدح الغزل والحديث عن الرحلة، فإننا نعالج هنا الجزء الخاص بالطفل وهو أحد عناصر الطبيعة.

(١) الديوان ص ٥٨. الكئيس: الظمى، ضمنت: كلفت، الوجناء: الشديدة، البغام: صوت الظمى، مليلاً: نوع من الطعام، ناجية السفار: السريعة، ذمولا: سير الزميل وهو ضرب من السير وكذلك التعيب والتبغىل، حرفا: ناقة قوية، ونت العتاق: ضجعت الدواب، المهامة: الأرض القفر، القطيع: السوط.

(٢) عبد الله التطاوى (الدكتور) الصورة الفنية فى شعر مسلم بن الوليد ص ٧٧.

هجن الصبابة واستثرن معرسي	آثار أطلال برومة درس
واستفهمتها غير أن لم تنبس	أوحت إلى حر الدموع فأسبلت
واجنح إلى خطط المثالف واحبس	زج الهوى أو دع دموعك تبكه
فخلت معالمها كأن لم تؤنس	وكل الزمان إلى البلى أطلالها
في روضة أنف كريم المعطس	ولرب صاحب لسة نادته
ييضاء من صوب الغيوم البجس	صفراء من حلب الكروم كسوتها
فكأن حليتها جنى النرجس	مزجت ولاؤها الحباب فحاكها
لحب تلاطمه الصبا في مقبس <sup>(١)</sup>	وكأنها والماء يطلب حلمها

الصورة في إطار قصيدة المدح هي تقاطع وجدلية بين يشتين تتضح فيها المرجعية على مستوى اللفظ والصورة. فصورة الطلل صورة قديمة فطالما وقف الشاعر أمام الطلل وقد أثار ذكرياته فبكى، ولكن الطلل لا يمن لحاله ولا يجيب سؤالاً يحول بخاطره عن حال أهلها الظاعنين، ويكمل مسلم هذه الصورة على سنة القدماء. ثم يخاطب نفسه كي يدفع الهوى عن نفسه أو يحملها على المثالف في الحب خاصة بعدما رآه من أثر فناء الأحبة.

فهذه الصورة على الرغم من إغراقها في البداوة إلا أن ألفاظها سهلة، وما إن ينتهى من هذه الصورة القديمة حتى تداعبنا نسمة من نسيمات الحضارة، فبعد الحديث عن ذلك الموقف الصعب إزاء الطلل يأتى الحديث عن الرياض، وإن كان هنا يتحدث عن الخمر ومجالسه في ظل البساتين الموجودة التي تحف به، وتتلون الصورة بألوان حضارية مخترنة، فانتشار الزهور ظاهرة متزعزعة من البيئة الجديدة صدرت بتلقائية. والحجاب الذى ظهر متناثرًا وسط الخمر فى الكأس

(١) ديوان مسلم ص ١٣٠. معرس: التعريس التزول فى وجه الصبح، رُج: ادفع، المثالف: المهالك، البجس: المنسكية، لاؤها: تبعها.

استدعى من غزون الشاعر - الحضارى - صورة زهور النرجس المتناثرة وسط الخدائق. فما أكثر تلك الرياض والبساتين وما فيها من ألوان الورد والأزهار  
فها هو ذا دعبل الذى أكثر وأقذع فى الهجاء يشده ذلك المنظر الخلاب فينشده  
قصيدة فى المدح استقطع جزءاً كبيراً منها لوصف النوار فيقول:

وميشاء خضراء زريسة	بها النور يزهر من كل فن
ضحوكاً إذا لابعته الرياح	تأود كالشارب المرجحن
فشبهه صبحى نوارها	بدياج كسرى وعصب اليمن
فقلت بملتئم ولكتسى	أشبهه بجناب الحسن <sup>(١)</sup>

الصورة مما لا شك فيه ذات بعد حضارى مزدوج، فإذا كان الزهر قد ملأ  
الأماكن التى ترتادها العين، فإن عالم الشاعر أيضاً قد ملئ بمنظر جديد فرضته  
الحضارة وهو ذلك التمايل الذى يصاب به السكران، وفي صورة مقلوقة شبه  
تمايل النوار وقد داعبته الرياح بمن لعبت الخمر برأسه فبدأ يميل ويهتز، كأن  
الصورة الأقرب إلى ذهن السامع هى صورة السكران وليست صورة الزهر وقد  
حركه التسيم على أغصانه.

وكما وصفت الرياض باعتبارها موضوعاً جديداً فى بيئة الشاعر فقد شغله  
الشعر بوصف مظاهر أخرى لم تكن موجودة فى البيئة الأصلية للشعر -  
الصحراء - وهو وصف الأنهار فى قصيدة اشتملت على الغزل والوصف،  
وأخيراً كان المدح فى هذا صنع مسلم بن الوليد صورة وهيبة للفرات:

وملتطم الأمواج يرمى حبابه	بجرجرة الآذى للعبر فالعبر
مطعمة حيثانه ما ينهبها	مأكلاً زاد من غريق ومن كسر

(١) ديوان دعبل ص ٢٦٤، المشاء: الأرض اللينة السهلة أو الطيبة، الزريسة: الأرض إذا  
اخضر نبتها واصفر واحمر، ارجحن: مال واهتز، العصب: ضرب من البرود اليمانية، جناب:  
فناء.

إذا اعتنقت فيه الجنوب تكفات      جواريه أو قامت الريح لا تجرى  
كأن مدب الموج فى جنباتها      مدب الصبا بين الوعات من العفر<sup>(١)</sup>

إننا إزاء مشهد مخيف لبحر متلاطم الأمواج له صوت عال شديد، أما أسماكه فإنها شبة دائماً بسبب ما تتغذى عليه من الغرقى وما تكسر فيه من مراكب، إنه شديد الهول إذا ما هبت واضطربت الرياح انقلبت السفن أو تقاذفتها الريح، وكأنها فى ضعفها إذ ذاك رمال لينة لعبت بها الريح، وفى هذه الصورة تطل البيئة الأصلية للشعر برأسها. فالشاعر يصور البحر عندما تثور الأعاصير وتلاعب بالسفن فتثير الأمواج ويتشر رذاذ الماء فتحتجب الرؤية عن هذا الهول يشبه الريح العاتية عندما تهب على سباسب الرمل فى الصحراء، فتتموج معها بقدر تموجات الريح ودفعاته، وتثير الغبار فتحتجب الرؤية أيضاً والذى يشق الصحراء وسط هذا المنظر المخيف يصيبه الروح والفرح تماماً كما يصيب من فى السفينة عندما تتلاعب بها الأمواج، وهذه صورة لم يسبق إليها الشاعر، فقد ربط بين راكبى سفن الصحراء وما يعانونه فى بداوتهم وراكبى البحر فى بصرهم وهو منظر جديد فى حياة العرب.

كذلك ألقت البداوة بظلالها على المعجم اللغوى للشاعر، فنجد قد استخدم مفردات صعبة وقد يرجع ذلك أيضاً إلى محاولة تصوير الهول والشدة فى البحر مقابلة بالفاظ شديدة صعوبة.

لقد كان مسلم شاعراً بارعاً فى رسم الصور التى ينقلها عن بيئته القديمة أو الجديدة وهو أشبه ما يكون برسام يصحب فرشاته وألوانه ليرسم كل ما تقع عليه عينه من منظر بديع، وإن تميز عن الرسام بما يهبه للوحاته من حياة وحركة

---

(١) ديوان صريع الغوثى ص ١٠٥-١٠٦. المخرجة: صوت الماء، الأذى: الموج، العبر: حافة النهر، يغبها: الغب: أن تشرب الإبل يوماً وتدع يوماً، اعتنقت الجنوب: اضطربت الرياح، تكفات جواريه: انقلبت السفن، الوعات: اللينة، العفر: التراب.



عبر الكلمات، بالإضافة إلى ما يحملها من انطباعاته المنبثقة عن شخصيته وثقافته أو مرجعيته، (ولقد ظل محافظاً بل حريصاً على متانة ألفاظه وابتكار معانيه ووصف الصورة وصوغها في أجل زينة وجرس، مما يكشف في نهاية الأمر عن مقدرته في هذا المضمار الغنى...) ولقد مدحه الكثيرون من النقاد القدماء كالمرزوقي والمزباني وابن المعتز؛ بسبب ما جاء به من صور بديعة، للدرجة التي جعلت المرزوقي يفضل صور مسلم على بعض الشعراء المتقدمين، وهو أمر لا يتكرر كثيراً في إطار الموازنة بين القديم والجديد.

ومن طرائف صوره ما قدمه في إطار قصيدة مدح تغللها كالعادة طلل وغزل، فقال وقد جمع بين شجاعة وكرم الممدوح فسلكها في سلك واحد:

يُقرى النية أرواحَ الكماة كما      يقرى الضيوف شحومَ الكوم والبزل  
يكسر السيوف دماء الناكثين به      ويجعل الهامَ تيجانَ القنا الذليل<sup>(١)</sup>

يحمل البيت الأول صورتين مختلفتين، الأولى تعبر عن الشجاعة أما الثانية فهي للكرم ولكنه وجد خيطاً ربط بين الصفتين، فهو يكرم المنابيا بإهداء أرواح الأبطال إليها، وهو ينطلق بنفس الأريحية نحو قرى الضيوف بتقديم الإبل السمينة لهم.

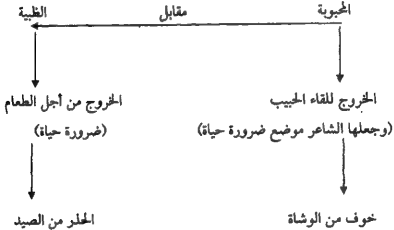
ونقلنا مسلم في قصيدة أخرى جمعت بين الخمر والغزل إلى مشهد يكاد من دقة ما فيه من تصوير فتى عال يشعرنا أننا أمام أحد المشاهد السينمائية الموثقة بالكلمة والصورة المتحركة، وهو على الرغم من كونه مشهداً مألوفاً في شعرنا العربي، إلا أنه امتزج بروح العصر بما تحمله من ألفاظ سهلة:

وزائرة رعت الكرى بلقائها      وعاديتُ فيها كوكبَ الصبح والفجرا  
أنتنى على خوف العيون كأنها      خلول تراعى التبت مشعرةً ذعرا

(١) ديوان صريع الغواني ص ١١. الكوم: العظام الأسمنه، البزل: هو الذي أنهى تسعة أروام.

إذا ما مشيت خافت نسيمة حليها      تدارى على المشى الخلاخيل والعطرا  
فبت أمير البدر طوراً حليتها      وطوراً أناجى البدر أحسبها البdra  
إلى أن رأيت الليل منكشف الدجى      يودع فى ظلماته الأنجم الزهرا<sup>(١)</sup>

المشهد مرسوم بفتية ویراعة فالمحبوبة جاءت لزيارته فى جوف الليل، وقد جاءت مسترة خائفة عيون الرقباء، وكأنها الظبية التى تشعر بالذعر وهى ترعى العشب حذرة خطر الصيد. وعلينا ألا نفعل فى هذا الجانب وضع الصورة على جانبيين متقابلين.



والمحبوبة فى خروجها تخشى أن يشيَ بها صوت الحلوى عند الحركة أثناء المشى، أو ينم عليها ريح المسك، والشاعر فى هذه اللقطة أيضاً فنان لا تخط لا ينسى أصغر تفصيلات اللوحة، فالمرأة خرجت فى كامل زيتها بحليها وعطرها. إنها العقلية العربية الجديدة التى لا يشغلها الاهتمام بالكل عن ذكر الجزئيات الصغيرة.

(١) ديوان صريع الغواني ص ٤٤. رعت الكرى: أذهبته وطردته عن نفسى، خلول: الظبية وسميت بذلك لأنها تحذل صاحباتها بهجرانها لهم رعاية لابنها.

ويستطرد الشاعر ليصف المحبوبة بشدة الجمال التي جعلته يخطئ فيهمس إلى القمر بمديته ظناً منه أنها حبيبته.

الشاعر يملك أدواته جيداً فلا يفلت منه خيط أو ينسى جزءاً من أجزاء صورته، فنحن نحمده حريصاً على أن ينهى المشهد بتحديد زمنى كما بدأه بتحديد زمنى، لقد سيطر جيداً على حبكة المشهد، وكان على وعى تام فى حفاظه على زمن الحكاية التي جرت أحداثها فى الماضى، واستخدم لذلك الفعل الماضى (رعت، أتنى، بت، رأيت). وصورة المجموعة التي تواصل محبوبها فتزوره صورة متكررة.

ولكننا نرصد صورة خوفها عين الواشين فى قول بشار:

فجاءت على خوف كأن فؤادها جناح السمانى يعرعى ويمجد<sup>(١)</sup>

والشاعر هنا يشبه وجل المحبوبة بطريقة أخرى، فقلها يرتعد ويرتجف من شدة الخوف كما يهتز جناح الطائر<sup>(٢)</sup>.

لقد ورد توظيف الطبيعة فى القصيدة كأحد أغراضها كثيراً فى شعر هذه الفترة، ولقد عكس هذا التوظيف كثيراً فى قصائد المدح كما رأينا باعتبارها أكثر أنواع القصائد شيوعاً من جهة، ولأنها أكثر أنواع القصائد التي تتعدد الأغراض فى إظهارها من جهة أخرى.

---

(١) ديوان بشار ص ١٢٠ ج ١.

(٢) ترددت هذه الصورة فى تشبيه سرعة خفقان القلب واضطرابه بحركة جناحي الطائر. راجع ديوان بشار ص ١٥٧ ج ١. وصورة تشبيه القلب فى اضطرابه بحركة جناحي الطائر قديمة، فقد سبق مجنون ليلى بقوله:

كان القلب ليلة قيل يُغدى	يليلى العامرية أو يراح
قطاة عزها شرك فباتت	تخاذبه وقد علق الجناح

### ثالثًا: الطبيعة صورة شارحة :

قد يقترب هذا النوع من أنواع توظيف الطبيعة فى القصيدة من النوعين السابقين، إلا أننا ندرس هنا الطبيعة من منظور آخر، فالصورة هنا تتضح بشكل جلى أو كما يريد صاحبها أن تصل عبر الطبيعة، ويركز تحليلنا هنا على ما استخدمت فيه عناصر الطبيعة، إذ قد ترد الصورة فى القصيدة التى يتروح فيها الغرض، لكن الصورة المعتمدة على الطبيعة تكون مقتصرة على بيت واحد أو مجموعة أبيات متفرقة وغير متتالية، هذا التقسيم التفصيلى هو من دواعى البحث الذى جعلنا نستقصى ظهور الطبيعة فى شعر هذه الفترة وكيفية توظيفه.

ولقد زادت فى البيئة الجديدة مظاهر الحضارة، كما زادت معطيات الحياة ووسائلها، فأراد الشاعر أن يوصل صورة أو انطباعاً فى موقف ما رآه فى عالمه ورسمه بثقافته الخاصة وأعاد تكوين صورته مرة أخرى فى شعره، عن طريق تمثل الطبيعة التى تعد عنصراً عابداً بينه وبين مستمعيه، يقرب إلى أذهانهم ما رآه من وجهة نظره فى هذا الموضوع أو ذاك.

لقد لمسنا أن ما جاء من شعر الشعراء قد بدأ يقل فيه شيوع التشبيهات المنقولة مباشرة عن الطبيعة، وكان الشاعر مجرد آلة تصوير، ولقد تخطى إنسان ذلك العصر هذه المرحلة البدائية، وراحت نفسه تنزع إلى ما فيه إعمال للذهن، وأصبحت الصورة تعمل على تنشيط حواس الإنسان بالإضافة إلى تنشيط الذهن والذاكرة، لقد أصبح الشعر فى جانب منه ثقافة التأثير الروحى الفكرى، فلقد اتخذت الصور - حتى المألوف منها - بُعداً جليداً أضافه الشعراء إليها بسبب ما أضفته عليهم البيئة بروافدها المتعددة.

يصف العباس بن الأحنف محبوبته فى إحدى القصائد بأبيات متفرقة لكنها من قصيدة واحدة:

شمس ممثلة فى خلقى جارية      كأنما كشحها طس<sup>٤</sup> الطوامير

فالجسم من لؤلؤ والشعر من ظلم والنشر من مسكه والوجه من نور  
كأنها حين تمشى فى وصافئها <sup>(١)</sup> تخطو على البيض أو خضر القوارير

من الجلى أن صفات المحبوبة فى الصورة التى رسمها الشاعر لها صورة  
مكررة، فتشبيه الوجه بالشمس والجسم باللؤلؤ والشعر بالظلام والرائحة بالمسك  
كلها صور قديمة، إلا أننا نحسب له سهولة الألفاظ وفى البيت الأخير  
صور العباس تلك الفتاة وهى تمشى الهوينى وسط وصيفاتها، وكأنها تمشى بحذر  
وخفة فوق البيض أو الزجاج، ويريد الشاعر من خلال تلك الأبيات أن يعكس  
رقة المحبوبة وخفة حركاتها أثناء مشيها على الأرض، ويقدم لنا انعكاساً لمدى  
حضرتها وتنعمها، ويبدو ذلك واضحاً عندما نقابلها بصورة أقدم لعمر بن أبى  
ربيعه الذى يصف محبوبته فى لينها بقوله:

ألا إنما هند عصا خيزرانة إذا غمزوها بالكف تلين <sup>(٢)</sup>

أو فى صورة قديمة للأعشى أيضاً وهو يصور رقة المحبوبة بما يقول عن مشيتها إنها  
كمشية من به مرض فى قدمه فرق جلدها، بالإضافة إلى أنه يسير فى الوحل:

تمشى الهوينى كما يمشى الوجى الوحل

وفى صورة حضارية أخرى يرسم بشار صورة كانت الطبيعة فيها المشبه وكان  
العين ألقت كل المظاهر الحضارية، فراح يتحدث عن صدر المحبوبة وفوقه  
ملابسها الملونة:

---

(١) ديوان العباس بن الأحنف ص ١٣٦ - الطوامير: هى الصفحة.

(٢) عبر بشار بن برد تعبيراً يدل تماماً على مدى الاختلاف بين بيتى الشاعرين (بشار  
وعمر) فحينما سمع بشار قول المجنون: ألا إنما ليلى عصا خيزرانة ٠٠٠ والبيت منسوب  
للمجنون لدى العسكري ولكن فى كتاب الوساطة (راجع الخبر فى الصناعتين ص ٢٣٤)  
فقال والله لو جعلها عصا من زبد أو مخ لما أحسن إلا قال كما قلت:

وحوراء المدامع من معد	كان حليتها قطع الجمال
إذا قامت لسبحتها تننت	كان عظامها من خيزران

كأن ملقى حليها فاثور

فيه ايضاض<sup>(١)</sup> وبه تحمير

فى إحدى قصائد مسلم بن الوليد وهى قصيدة خمرية ذات مطلع غزلى  
تطالعنا عدة عناصر للطبيعة ظهرت كلها فى صور متعددة كصورة شارحة  
للخمر، ويبدو لنا فيها كم استفاد مسلم من طبيعته وبيئته ليجسد رؤيته الخاصة،  
فهو بعد أن يتخلص من مقدمته الغزلية ينتقل مباشرة للحديث عن الخمر  
ومجلسها، ونسرد هنا مجموعة من الأبيات التى وظفت فيها الطبيعة لتكون معيناً  
على فهم الطرف الثانى للصورة سواء أكان أصل الصورة استعارياً أم تشبيهاً.  
يقول مسلم:

شققنا لها فى الدنّ عيناً فأسبلت	كما أسبلت عين الخريد بلا كحل
كأن فتيقاً بازلاً شك نحره	إذا ما استدرت كالشعاع على البزل
كأن ظباء عكفاً فى رياضها	أباريقها أوجسن قمعة النبل <sup>(٢)</sup>

أراد الشاعر فى البيتين الأولين أن يصف لنا رقة الخمر وصفاءها ثم لونها.  
فالصورة الأولى للخمر وقد بدت من إنائها بعد فتحه وكأنها فى رقتها  
الدموع الصافية والمنحدرة من عين امرأة غير مكتحلة، وهذه نقطة صغيرة إلا أن  
لها أهميتها، فالدموع تخرج صافية رقراقة غير مختلطة بالكحل، والحرص على  
التفاصيل أمر يدل على العقلية العربية فى ظل البيئة الجديدة. ولإبراز لون الخمر  
جاء التشبيه فى البيت الثانى: فكان صيب الخمر بعد ثقب الدن كخروج الدم  
من نحر جمل أبيض عند نحره، ولقد حدد لون الجمل بالياض لتضخ حمرة الدم،  
فلون الخمر كلون دم ذلك الجمل، بالإضافة إلى أن لها شعاعاً عند خروجها.

---

(١) ديوان بشار جـ ٣ ص ١٨٦. ملقى الحلى: الصدر، والفاثور: مائلة مصنوعة من الرخام  
أو الفضة.

(٢) ديوان مسلم ص ٣٨، الفتيق: الجمل الأبيض. البزل: مكان خروج الخمر من ثقب الدن.

واستخدامه للفنيق أمر له دلالة أخرى، فهو فحل الإبل الكريم<sup>(١)</sup> الذى لا يهان، والفنيق هنا مقابل للذن لذا فإن ذبحه - شقه - أمر يعنى أن الأصيل الكريم قد أهين وذبح، وذلك لا يكون إلا لحاجة عظيمة، كذلك فإن فتح الدن كان لأمر عظيم وهو استخراج الخمر الثمينة.

أما الصورة الثانية فهي صورة لأباريق الخمر وهي صورة طريفة حين وقفت منتصبة متدة الأعناق كأنها طباء أحسّت بحركة رام فرفعت رؤوسها حذرًا، والصورة فيها أيضًا من الرقة التى تتسم بها الحضارة فى ذلك العصر.

ويذكر إيليا حاوى معلقًا على هذا البيت (فإذا كان الشاعر القديم قال:

«كأن إبريقهم ظلى على شرف»، فإن مسلمًا جدد فى التشبيه بتخصيصه وتجزئته، إذ جعل الأطباء عكفًا أى منحنية على مرعاها ليمتد المشهد الفعلى بين الظبية والإبريق، ثم أشار إلى النبل وما إليه ليستكمل المشهد فى تصوير تناثر الأباريق وكثرتها<sup>(٢)</sup>.

ومن نفس القصيدة يصف لنا مسلم العود والمزمار اللذين كانا ملازمين لمجلس الخمر:

وحن لنا عود فباح بسرنا      كأن عليه ساق جارية عطل  
وأسمعها المزمار يشلو كأنه      حكى ناعحات بقى يكيمن من نكل<sup>(٣)</sup>

لقد صور يد العود - المكان الذى تشدو عليه الأوتار - بأنها ساق جارية، وهى صورة مفارقة فى الترف الحسى، أحد روافد المدنية الجديدة، وإن كان وجه الشبه بعيدًا خاصة بعد وصف الساق بأنها عاطلة من الحلى، ولم نفهم لماذا جاء

---

(١) حياة الحيوان الكبرى - الدميرى - ص ١٣٦ يذكر أن الفنيق: هو الفحل الكريم من الإبل الذى لا يركب ولا يهان لكرامته.

(٢) إيليا حاوى. فن الشعر الخمرى ص ٣٤١.

(٣) ديوان مسلم ص ٤٠.

بهذا التحديد. أما المزمار المصاحب للعود فله صوت حزين يشبه صوت النساء النائحات، صحيح أن للمزمار صوتاً حزيناً قد يصدق عليه وصف الشاعر بأنه يحاكي صوت النساء النائحات، لكننا نعتقد - بسبب ما ساقه الشاعر إلينا من قرائن - أنه كان سعيداً متشياً في هذا المجلس، لذا فإن استحضار صورة النساء النائحات هي صورة غير موفقة في هذا الموضع، إلا أن الشاعر أبى إلا أن يزخرف كل عناصر القصيدة بصور، ومن هنا فإن الصورة تكون قد خرجت عن كونها جوهرًا للشعر إلى زخرفة بديعية، وهو أمر لا يخرج عن إطار مرجعية العصر الذي زاد فيه الزخرف والتوشية باعتبارهما من مظاهر الحياة المترفة الناعمة.

ولقد كانت نتيجة هذا الغرق في مجلس الخمر مع التمتع بالغناء والانغماس في جو الملذات، ألا يخرج أحد من المجلس إلا وقد ثمل وترنح وقد تملك الخمر جسده وسرت في أعضائه، فيقول عن فعل الخمر وقوة أثرها:

إذا ما علت منا ذؤابة شارب تمشت به مشى المقيد في الوحل<sup>(١)</sup>

إذا تمكنت الخمر من رأس شاربها وسرت في جسده بدأ يشعر بالثقل، وكأنها تسير إليه مشياً كمشى المقيد «في الوحل»، ويتكرر هنا الاهتمام بزيادة بعض التفاصيل الصغيرة المفيدة في الصورة التي تعطيها دقة وتعميقاً.

ولأبى نواس نفس الوصف في فعل الخمر إذ يقول:

ولها ديبس في العظام كأنه قبض النعاس وأخله بالمفصل<sup>(٢)</sup>

ويقتص أبو نواس من الدن مستلباً روحه فيقول:

مازلت أستلُّ روح الدن في لطف واستقى دمه من جوف مجروح

حتى اثنتيت ولي روحان في جسد والدن منطرَح جسمًا بلا روح

(١) ديوان مسلم ص ٤٢.

(٢) ديوان أبي نواس ج ٢ ص ٢٢٩.



لقد لجأ أبو نواس في هذين البيتين إلى معنى ذهنى وأناط بصورته روحًا أقرب إلى - الخلولية - الذاهلة - لقد حلت روح فى الدن عن طريق الوهم، فراح مشبهًا الخمرة الخارجة من ثقب الدن بالدم المنبعث من جوف مجروح وأنه شرب الخمر - المعادلة للدم - حتى أفتأها فأجهز على الدن واستل روحه فوهب إلى حياته حياة أو إلى روحه روحًا، وظهر الدن وكأنه إنسان صريع بلا حراك. مع ما فى هذه الصورة الذهنية من حداثة مستمدة من الروح الفلسفية لبيئة الشاعر، إلا أننا لم نجد سندًا منطقيًا ولا عقيدة فلسفية يصدر عنها فى قوله أنه بعد ما شرب الخمر ضم إلى روحه روحًا، فمنذ متى يقال حتى ولو على وجه الحقيقة أن القاتل يضم إلى روحه روح المقتول؟ لكننا لانجد ما يرد على هذا التساؤل غير تلك الحرية الفكرية المتاحة فى ذلك العصر، والتي بسببها ظهرت الكثير من الفلسفات والعقائد.

ولأن فن الشعر الخمرى كان من أبرز الفنون التى ظهرت فى تلك الفترة خاصة بسبب انتشارها فى أماكن كثيرة كالخانات والأديرة وأحيانًا فى القصور، من هنا راح كل شاعر يكتب فى الخمر يحاول أن يخلع عليها صورة من صور الطبيعة، ومن هذه الصور الكثيرة قول مسلم:

كأنها وسان الماء يقتلها      عقيقة ضحككت فى بارد برد<sup>(١)</sup>  
أو قوله فى نفس المعنى:

كأنها وصيب الماء يقرعها      در تحدر من سلك على ذهب<sup>(٢)</sup>  
وقوله:

وخندريس لها شعاع      يلمع فى الكأس كالضرام<sup>(٣)</sup>

(١) ديوان مسلم ص ٨١.

(٢) نفسه ص ٢٠٩.

(٣) نفسه ص ٣٢٢، خندريس: خمر، الضرام: اللهب.

أو قوله:

حمرء إن برزت صفراء إن مزجت      كأن فيها شرار النار تلتهب<sup>(١)</sup>  
أو قول أبي نواس:

أتى بها قهوة كالمسك صافية      كدعة منحتها الخد مرهاء<sup>(٢)</sup>  
أو قوله:

كانها ولسان الماء يقرعها      نار تأجج في أجسام قصباء<sup>(٣)</sup>  
الآبيات السابقة جميعاً تضيء على الخمر صفة الصفاء واللمعان، خاصة بعد مزجها بالماء، فالخمر إما كالبرق أو لؤلؤة أو هي كالنار ثم هي كالدمعة الراققة الصافية، وكلها من مظاهر الطبيعة.

كذلك استخدمت الطبيعة كصورة شارحة عند توضيح معنى ذهنى أو قيمة أو خلق من الأخلاق، أو وصف لحالة نفسية إذ ليس هناك بين الشاعر والمتلقي من وسيط يعبر من خلاله ويشرح أفضل من توظيف عنصر من عناصر الطبيعة. فعلى سبيل المثال يصف دعبل قدرًا بهذه الصورة:

وبانت قدرنا طرماً تغنى      علانية بأعضاء الجزور<sup>(٤)</sup>

هذه الصورة التي جعل فيها الشاعر قدره مغنية غلبة الصوت جهورته، إنما هي تعكس نفسية وحالة الشاعر الذي كان سعيداً في انتظار طعامه المعد من لحم الإبل، وربما لو كانت تحمل نوعاً من أنواع الأطعمة غير المستحبة لكان صورها بامراً تبكى، وصوت الغليان أثناء طهو الطعام يجوز تفسيره أيضاً بثورة الغضب مثلاً.

---

(١) ديوان أبي نواس ج ١ ص ٢٧٧.

(٢) ديوان أبي نواس ج ١ ص ٣٣.

(٣) نفسه ص ٢٧.

(٤) ديوان دعبل ص ١٦٠.

كذلك يستغل دعبل عناصر الطبيعة فى الهجاء عندما أراد أن يعرض لرجل من أصل طيب لكنه سيء الخصال، فيقول:

حتى كأنك نعمة فى نعمة أو غصن شوك فى حديقة نرجس<sup>(١)</sup>

الشرط الأول من البيت كان تشبيهاً معنوياً أما الشرط الثانى فكان أوضح؛ بسبب استخدام صورة مستوحاة من البيئة الطبيعية.

كذلك قدم صورة طبيعية شارحة لعرض فكرة معنوية مستعينة فى توضيحها بالطبيعة:

والمجد يفسده اللثيم بلومه كالمسك يفسد ريحه بالكندس<sup>(٢)</sup>

وفى صورة لطيفة معبرة عن الحالة النفسية التى يعانىها الشاعر، رسم أبو نواس صورة للموت، بأن جعله إنساناً طالباً للثأر ولا يهدأ حتى يأخذه فيقول:

كأنى وترت الموت بأبن أفاده على حين حانت كبرة ومشيب<sup>(٣)</sup>

الموت إنسان يقتص فلا يزال يودى بمن يجهم أبو نواس، كأنما هناك ثأر بينه وبين الموت ينتقم الآن له، وهو يضيف إلى الموت صفة «كبرة ومشيب» فالموت كأنه رجل مسن يقتص لوفاة ابنه الذى لا يستطيع أن ينجب غيره، أو أنه كان سنده ومساعد الوحيد بعد ما بلغ من الكبر عتياً.

ها هو ذا العباس بن الأحنف يقارن حالته ونحول جسده بسبب إضناء الحب له فيقول:

أما تتقين الله فى قتل عاشق صريح لحبل الجسم كالخيط ذائب<sup>(٤)</sup>

---

(١) نفسه ص ١٦٩.

(٢) ديوان دعبل ص ١٧٠. الكندس: عروق نبت سهل مقيح معطس.

(٣) ديوان أبى نواس ج ١ ص ١٦٤.

(٤) ديوان العباس بن الأحنف ص ٥٦.

إن الشاعر هنا يصف نفسه بالضعف للدرجة التي صيرته كالخيط الدقيق الذائب وهو في الحقيقة يصف حالة شعورية لا حالة حقيقية.

ويستخدم أبو العتاهية هذا التوظيف أيضاً، فيقول:

عريت من الشباب وكنت غصناً      كما يعرى من الورق القضييب<sup>(١)</sup>

إنها حال الشاعر وما أكل إليه من زوال رونق الشباب وغضارته يصورها بصورة الغصن الذي أوشك على الفناء بسبب زوال أو سقوط الأوراق عنه. إنها صورة أمام صورة: الشاعر وقد كان شاباً مقابل الغصن الغض المورق، ثم ذهاب فترة الشباب وإيذان العمر بالرحيل أمام الفرع أو الغصن وقد دب فيه اليبس.

كذلك يصور أبو نواس حالته النفسية بصورة طريفة، إذ يقول واصفاً حاله إزاء طلل وهو واقف يكي أمام الديار وكثرة تردده عليه:

كأنى مريخ في الديار طريدة      أراها أمامى مرة، وورائي<sup>(٢)</sup>

إنه يتقصى في تلك الرسوم البالية ويتردد عليها، وكأنما هو صياد يتعقب ويطلب طريدة فتبدو حيناً أمامه وحيناً وراءه.

وعلى الرغم من أن أبا نواس في هذه القصيدة قد بدأ بالبكاء على الطلل، لأنه كان يصدر قصائد المدح - غالباً - بالطلل كمادة القدماء، إلا أنه كان أحد الأصوات العالية في العصر العباسي الذي نادى بإسقاط البدايات الطللية، إذا لا وجود له في إطار بيئة الحضارة الجديدة من ناحية، ولشعوبيته من ناحية أخرى فهو الذي يدعو لهجر الطلل:

دع الأطلال تسفيها الجنوب      وتبلى عهد جدتها الخطوب<sup>(٣)</sup>

(١) ديوان أبي العتاهية ص ٢٣.

(٢) ديوان أبي نواس ج ١ ص ٤٥.

(٣) ديوان أبي نواس ج ١ ص ٧٠. تسفى: تذر أو ترابها.

ويسخر فى هذه القصيدة من البيئة العربية نباتها وحيوانها:

بلاذ نبتها عشر وطلح وأكثر صيدها ضبع وذيب<sup>(١)</sup>  
وفى دعوة أخرى:

أعدل عن الطلل الحيل وعن هوى نعت الديار ووصف قدح الأزند<sup>(٢)</sup>  
فلماذا يبكى ويتأثر بما لم يره أو يعايشه، ولم يُقِمَّ معه أى علاقة حميمة:  
ما لى بدار خلّت من أهلها شغل ولا شجاني لما شخص ولا طلل<sup>(٣)</sup>  
ثم يعلل ذلك بسبب حضارى:

يبداء مقفرة يوما فأنعتها ولا سرى بى فأحكيه بها جمل<sup>(٤)</sup>  
ولا شتوت بها عامًا فأدركنسى فيها المصيف فلى عن ذاك مرتحل  
ولا شددت بها من خيمة طنبا جارى بها الضب والحرياء والورل  
وفى مقابل هذا القحط والسير الشاق على الجمل، فأحب من ذلك كله  
ما يلقاه حوله ومن الطبيعة وما أمتعه به بيته الجديدة:

أحب إلى من وغد المطايا بمومة يتيه بها الظليم  
ومن نعت الديار ووصف ريع تلوح به على القدم الرسوم<sup>(٥)</sup>  
تأتى الآن الطبيعة بمعطياتها الجديدة صورة شارحة لعرض وتوضيح النقيض:  
رياض بالشقائق موفقات تكنف نبتها نور عميم  
ثم ينتقل بالمستمعين إلى الحديث عن نبات الصحراء فيقول:

(١) نفسه ص ٧٠. العشر والطلح: من شجر الصحراء.

(٢) الأزند: جمع زئد، وهو المود الأعلى الذى تُقدح به النار.

(٣) المرجع السابق ص ٣٠٧.

(٤) ديوان أبى نواس، ج ٢، ص ٢٤٩، ٢٥٠. الطنب: جبل الحيمة.

(٥) ديوان أبى نواس ج ٢ ص ٣٢٨. المومة: الأرض المقفرة.

أَبْخَلْ عَلَى الدَّارِ بِتَكْلِيمِ      فَمَا لِدَيْهَا رَجَعَ تَسْلِيمِ  
كَأَنَّ بِهَا الْأَقَاحِي حِينَ تَضْحِي      عَلَيْهَا الشَّمْسُ طَالَعَةَ مَجْهَمِ<sup>(١)</sup>

إنها بالإضافة إلى ما أضافته الطبيعة من توضيح وعرض لمباحج الحياة الجديدة، لا شك أن بها صدى للشعوبية والتعصب ضد كل ما هو عرسي، فهو في إطار تسفيه الأطلال ومقارنتها بالحياة الجديدة يحاول دائماً غمز حياة البداوة، ولقد كانت الشعوبية من أشد الاتجاهات بروزاً في العصر العباسي، فحتى في إطار الحديث عن النباتات العطرية يفضل نبات الحضر (النرجس والأكس) على نبات الصحراء (العوسج والشيخ والقيصوم)...

وَعُجَّ إِلَى النَّرْجَسِ عَنْ عَوْسَجٍ      وَالْأَمْنِ عَنْ شَيْخٍ وَقَيْصُومِ<sup>(٢)</sup>  
وهو وإن جلس متناولاً الخمر في ظل الحدائق فإنه لا ينسى المقارنة بين البيئتين القديمة والجديدة من خلال ذكر الفرق بين نوع زهورهما فيقول:

وَنَحْنُ بَيْنَ بَسَاتِينٍ فَتَفْتَحُنَا      رِيحُ الْبَنْفَسِجِ لَا نَشْرُ الْخَزَامَاءِ<sup>(٣)</sup>  
لقد كان أبو نواس من أكثر من تأثر بعناصر البيئة الجديدة، مع العلم بأنه كان مجيداً في سيره على طريقة السابقين، إلا أنه كما رأينا تعليقه في وجوب الخروج عن تلك السنة الموروثة مواكبةً لروح العصر من كل الجهات.  
لقد وظف الشعراء الطبيعة واستغلوها بكل الطرق كي ينقلوا لمستمعهم عواطفهم وانفعالاتهم أو أفكارهم أو حالاتهم النفسية.

(١) المرجع السابق. ديوان أبي نواس، ج ٢، ص ٣٢٧.

(٢) ديوان أبي نواس، ج ٢، ص ٣٢٧.

(٣) الديوان ج ٢، ص ٣٥.



## الفصل الرابع

---

### أنماط الصورة





تتنوع الصورة قوةً وضعفاً، وقرباً وبُعْداً حسب المكون الأساسى لها ونقصد بهذا إلى أى نوع بلاغى توجه الشاعر كى يكون صورته وكيف وظف هذا النوع ليكون الشاعر قريباً فى صورته إلى أذهان المستمعين، ولا نعنى بالطبع من قولنا قريباً من أذهان المستمعين سطحية الصورة أو نقلها المباشر من مجال الواقع ولكننا هنا نحاول أن نعرف إلى أى مدى استفاد الشاعر من لغته ومرجعيته ليخلق لنا صورة تنقل إلينا تجربته أو رأيه فى موضوع ما بحيث نستطيع أن نلتقط - من الخيوط التى مدها إلينا - أبعاد صورة واضحة المعالم إلى الحد الذى يمكننا من التواصل معه.

وبدأيةً نضع أبرز أنماط الصور فى شعرنا العربى وهى:

١- الصور المعتمدة على التشبيه.

٢- الصور المعتمدة على المجاز.

وهنا نذكر ما قمنا به فى أوائل هذا البحث عندما رصدنا تمكّن التشبيه وسيطرته على صور شعراء الطبع فى العصر الجاهلى، ثم بداية نموه باستخدام التشبيه التمثيلى والاستعارة لدى شعراء الصنعة الذين كانوا ينقحون شعرهم.

كذلك ناقشنا على عجلة ارتباط التشبيه بطفولة الشعر وسذاجته وبدائيته، فكانت كثرة التشابه أمراً يدل على أن البدائى فى بطن ذهنه يكشف العالم بالمقابلة والاستتاج<sup>(١)</sup>، ونعتقد أن الأمر كذلك فعلاً، والوسيلة المثلى لذلك كانت تشبيه شىء ماضى بشىء ماضٍ غالباً، فاندفاع الفرس فى جريه مثلاً يشبه جلود الصخر الذى أسقطه السيل ثم دفعه من مكان عال.

فالبداوى فى الصحراء يعيش حياة ذات بعد واحد تغلب عليها الحسية، والشعر كذلك فى بدايته لم يتضح تماماً ولم تتنوع مصادره، فكان الشعر ديواناً

---

(١) إيليا حاوى - نماذج فى النقد الأدبى - ط٣ - بيروت - لبنان - دار الكتاب اللبنانى - ١٩٦٩ - ص ١٤٦.

تُسجل فيه الانطباعات أو الاكتشافات بشكل مباشر، ولكن من الطبعي أن تتطور الحياة ويبدأ العقل في النضوج وتحول طبيعة معادلة التشبيه، فليس ذلك الوضوح الناشئ عن السطحية والمباشرة هو أساس الصورة في الشعر، لكنه نما واكتسب نوعاً ما بشيء من التعمية والتعمق، فابتعد طرفا التشبيه عن الناحية المادية وبدءا يدخلان عالم الخدس أو الذهن، فيظهر التشبيه التمثيلي والذي يكون وجه الشبه فيه صورة منتزعة من متعدد، ثم تأتي المرحلة الأهم وهو غلبة الاستعارة على الصور وهي كما يذكر د/ يوسف خليف: «عملية معقدة؛ لأنها تتم على مرحلتين، مرحلة التشبيه أولاً ثم مرحلة التشبيه إلى استعارة بعد ذلك»<sup>(١)</sup>. وهذا التعقيد أو التطوير ينم عن تطور في عقول مستخدميها وعلينا في هذا الصدد أن نتعرف رأي النقاد في الفرق بين التشبيه والاستعارة. وسناقش أولاً معنى التشبيه وكيف وظفه شعراء الفترة التي عني بها البحث.

---

(١) يوسف خليف (الدكتور) - دراسات في الشعر الجاهلي ص ٨٧.

## المبحث الأول

### التشبيه

يعرف أبو هلال العسكري<sup>(١)</sup> التشبيه: بأنه الوصف، وهو بأن يقوم أحد الموصوفين فينوب مناب الآخر بأداة التشبيه، ويرى العسكري وجوب ما يشد طرفي التشبيه ليقربهما، عندما ذكر أنه قد جاء في أشعار المحدثين تشبيه ما يرى العيان بما ينال بالفكر وهو ردىء، ويضرب مثلاً بيت الشاعر في وصف صفاء الخمر ورقتها مع رقة الزجاجاة:

وننمان سقيت الراح صرفاً      وأفق الليل مرتفع السجوف  
صفت وصفت زجاجتها عليها      كعمى دق في ذهن لطيف

لكنه ذكر أن هناك بعض الناس الذين استحسنوا هذا التشبيه لما فيه من اللطافة والدقة.

ويقسمه السكاكي<sup>(٢)</sup> إلى مراتب تفاوت قوة وضعفاً وذلك حسب أركانه، ويبدأ بالمرتبة الأولى وهي التي يذكر فيها الأركان الأربعة للتشبيه: المشبه والمشبّه به وكلمة التشبيه ووجه الشبه، ويذكر أنه لا قوة لهذه المرتبة.

وهكذا تتدرج المراتب حتى يصل إلى المرتبة الثامنة، وهي أفراد المشبه به في الذكر كقولك «أسد» في الخبر عن زيد، وهذه أقوى المراتب.

والتشبيه يزيد المعنى وضوحاً ويكسبه تأكيداً وهو عادة ما يكون لبيان حال المشبه كما إذا قيل: ما لون عمامتك، وقلت: كلون هذه، وأشارت إلى عمامة

(١) الصناعتين ص ٢٦٥.

(٢) السكاكي، مفتاح العلوم - ط ٢ - بيروت - لبنان - دار الكتب العلمية - ١٩٨٧ - ص ٣٥٥ إلى ٣٤١.

لديك. وإما أن يكون لبيان إمكان وجوده، كما إذا رُمت تفضيل واحد على الجنس إلى حد يوهم إخراجَه عن البشرية إلى نوع أشرف.

وإما أن يكون لتقوية شأنه في نفس السامع وزيادة تقرير له عنده «إنك في سعيك كَرَقَمَى على الماء»، وقد يكون لإبرازه إلى السامع في معرض التزيين أو التشبيه كما إذا شبهت وجهًا أسود بمقلة الظبي إفراغًا له في قالب الحسن ابتغاء تزيينه.

لقد احتل الحديث عن التشبيه مكانة هامة في كتب النقد وذلك لكثرة وأهميته بل وتفضيله عند بعضهم على أى نوع بلاغى آخر، لقد كان الوسيلة الصورية المفضلة عند جميع النقاد تقريباً للدرجة التى جعلت ثعلب يعدّه أحد فنون الشعر<sup>(١)</sup>، كذلك فقد ذكر الجرجاني رأياً يقول فيه: «كانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب وشبه فقارب.. ولم تكن تعباً بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة»<sup>(٢)</sup>.

وفيما يبدو فإن الجرجاني عندما عرض هذا الرأي ناسباً إياه للعرب وتفضيلهم للشعراء إنما يعكس في ثناياه وجهة نظر تخصّه أيضاً، وبما يدل على ذلك أنه عندما تحدث عن الاستعارة كان يرى أن أفضلها ويلاكمها ما كان قريب الشبه ولا يتبين في أحدهما إعراض عن الآخر<sup>(٣)</sup>. ولقد سبقه قدامة بن جعفر عندما ذكر أن «أفضل التشبيه ما وقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما، حتى ينسب بينهما إلى حال الاتحاد»<sup>(٤)</sup>.

(١) نفلا من «نظرية الشعر عند قدامة بن جعفر» ص ٧٥.

(٢) الوساطة ص ٤٣.

(٣) الوساطة - الجرجاني ص ٤٨.

(٤) غازى يموت (الدكتور) - نظرية الشعر عند قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر - ط ١ - بيروت - لبنان - دار الفكر اللبناني ١٩٩٢ - ص ٧٥.

إن التشبيه وبالتالي الصورة القائمة عليه تنحصر وظيفتها في كونها مجرد أداة توضيح تهدف إلى عرض التشابه القريب بين طرفي التشبيه في الجوانب الحسية غالباً، من هنا مجد الكثير من النقاد<sup>(١)</sup> قول امرئ القيس في الحديث عن فرسه:

له أبطالا ظبي وماسقا نعامة وإرخاء مروحان وتقريب تنفل

إن الحكم بحسن التشبيه كما يتضح كان الفضل فيه لمجرد قرب التشبيه. ونحن هنا نوافق ابن رشيقي الرأي في أن الشاعر لم يتجاوز أن شبه أعضاء بأعضاء، أو حركات بحركات، إلا أن الاختلاف الوحيد أنه نقلها من حيوانات مختلفة إلى فرسه.

وفي أشهر ما كتب النقاد عن الشعر وأبوابه كتب المرزوقي عن عمود الشعر وجعل المقاربة في التشبيه أحد أبوابه. وكما كان من النقاد من فضل أن يكون التشبيه قريباً لا تنافر أو تباعد بين المشبه والمشبه به؛ فإن هناك من نظر إليه من حيث قدرته على التقريب بين البعيدين حتى تصير بينهما مناسبة، وصاحب الرأي السابق هو ابن رشيقي، ونرى في رأيه نظرة تقليدية وإعية؛ إذ أن الهدف من التشبيه هو وصول وجه الشبه لدى المستمعين وفهمه «فالفائدة هي تقريب المشبه من فهم السامع وإيضاحه له»<sup>(٢)</sup>.

ومن الطريف أن نذكر أن ابن رشيقي كان ناقدًا موضوعيًا عندما أشار إلى نقطة هامة جمع فيها بين وظيفة التشبيه مقترنة بمرجعية أصحابه وملاءمته لمن يسمعون، ففي هذا يقول: إن القدماء أتت بتشبيهات رغب المولدون - إلا القليل - عن مثلها استبشاعاً لها وإن كانت بديعة في ذاتها، ففي قول أبي نواس:

تعاطيكها كف كأن بتاتها إذا اعترضتها العين صف منار

(١) العملة - ج ١ - ص ٢٥٤، كذلك راجع نظرية الشعر ص ٧٦.

(٢) العملة - ج ١ ص ٢٥٤.

نجد أن نفس الحضري المولّد إذا سمعت قول أبي نواس هذا كان ذلك أحب إليها من تشبيه البنان بالدود في بيت امرئ القيس:

وتعطو برخص غير شثن كأنه أساريع ظبي أو مساويك إسحل  
حتى وإن كان تشبيه امرئ القيس أشد إصابة<sup>(١)</sup>.

يتفق صاحب «خزانة الأدب» مع ابن رشيق إذ يقول: إنه اختار «من التشبيهات البديعة ما خف على السمع وعذب في الذوق وارتاحت الأنفس إلى حسن صفاته، فإن التشابيه التي تقادم عهدها للعرب رغب المولدون عنها فإنها مع عقادة التركيب لم تسفر عن بديع معنى»<sup>(٢)</sup>.

التفت ابن رشيق إلى أمر هام عندما لم يتحيز لتقديم ولم يفضل المولد لكنه أشار إلى أن نفس السامع تميل إلى ما يناسب بيئته وثقافته وأن كل شاعر إنما يصدر عن تأثر بعرقه وثقافته والمكان الذي نشأ فيه.

وعلى الرغم مما في كلام ابن رشيق من مظاهر الموضوعية النقدية، إلا أنه مثل الكثيرين من النقاد عندما وجدناه يعيب بعض التشبيهات لخروجها عن العرف الاجتماعي للقيح والجمال، فعلى سبيل المثال فقد رأى بشاعة في التشبيه التالي:

كان شقائق النعمان فيه ثياب قد روين من الدماء

نلمس في ذلك التعليق على البيت انقطاعاً عن النزعة الموضوعية بعدما أظهر أهمية المرجعية الثقافية عندما حكم على التشبيه بالبشاعة فهو هنا أسقط من الاعتبار «الاستعمال الخاص لهذا الشاعر بالذات»<sup>(٣)</sup>.

إن ابن رشيق عندما تناول تشبيه امرئ القيس وأبي نواس لم يذم أحدهما في مقابل الآخر، لكنه نوه فقط إلى طبيعة التلقى الناشئة عن المرجعية، وليته

(١) المرجع السابق ص ٢٦٣، ٢٦٤.

(٢) تقي الدين بن حجة الحموي - خزانة الأدب - ج ١ - ص ٣٨٥.

(٣) محمد حسن عبد الله (الدكتور) - الصورة والبناء الشعري - ص ١٣٩.

واصل النقد بنفس الطريقة التى التفت فيها نوعاً ما نحو المرجعية حتى يكون متسقاً مع نفسه غير مضطرب كما كان الأمر عند الكثيرين من نقادنا القدماء، الذين كانوا يلبسون ثياب الموضوعية ثم ما يلبثون أن يسقطوها، الأمر الذى بدا واضحاً فى كل ما قدمه النقاد أثناء حديثهم عن التشبيه وأنواعه أو ضرويه، إذ أننا قد نجد فى الضرب الواحد ما يستحسنه النقاد أو يستسخفونه دون إسداء سبب واضح لهذا الحكم، فقد كان الأمر يعتمد غالباً إما على ذوق الناقد أو أسبقية الشاعر<sup>(١)</sup>، وأن هذا التشبيه متداول أو جرت العادة بأن يقال فى هذا المجال.

وهذه الآراء أضرت كثيراً بالنقد إذ لم تعط لنا صورة واضحة لما يذم أو يمدح من التشبيهات على أساس من الموضوعية، إنها «تفترض أن الشاعر مجرد صانع أو مشكل لمعان معروفة وصور متداولة، أما إذا حاول أن يتعمق الأشياء أو يركب الصور أو يكشف صوراً غير مألوفة، فهنا تهدده تهمة انعدام الرونق ومجافاة الطبع العربى وتقاليد الشعرية»<sup>(٢)</sup>.

فعلى سبيل المثال كان من هذه الأحكام حكم أقامه ابن الأثير على أحد تشبيهات أبى نواس فى مجال التشبيه المضمير الأداة الذى قد يعمل على الاستعارة إذ يقول: «ومنه ورود التشبيه ولا مناسبة بين المشبه والمشبه به، وهذا قبيح ولا يستعمل هذا الضرب من التوسع إلا جاهل بأسرار الفصاحة والبلاغة أو ساء غافل يلهب خاطره إلى استعمال ما لا يجوز ولا يحسن، كقول أبى نواس:

بح صوت المال مما منك يشكو ويصبح

(١) بدوى طبانة (الدكتور) - البيان العربى - ط١ - مطبعة الرسالة - ١٩٥٩ - ص ٢٣٤.  
علق المؤلف بهذا رأى على المبرد، كذلك وجدنا انسحاب الحكم على العسكرى وابن رشيق وابن قتيبة والآمدى الذين كانوا يبرون المقارنات بين بيت وآخر ثم يقدمون حكماً تقريباً غير مبنى على أساس موضوعى.

(٢) محمد حسن عبد الله (الدكتور) - الصورة والبناء الشعرى - ص ١٤٢.



فقله: يح صوت المال، من الكلام النازل بالمرء، ومراده من ذلك أن المال يتظلم من إهانتك إياه بالتمزيق، فالمعنى حسن والتعبير قبيح<sup>(١)</sup>. إن ابن الأثير لم يبرر بشكل نقدي منهجى لماذا لم يعجب بهذا البيت، بل اكتفى بقوله إنه كلام نازل بالمرء، خاصة بعدما ذكر أن المعنى حسن وواضح لكن التعبير أو ما عني به الصورة قبيح، إذ لا مناسبة بين المشبه والمشبه به على حين فضل بيتاً يحمل معنى مقاربا وهو لمسلم ويقارنه بيت أبي نواس السابق فيقول: وما أحسن قول مسلم ابن الوليد:

تظلم المال والأعداء في يده      لازال للمال والأعداء ظلاما

إذا كان هذا الحكم النقدي قائماً فقط وبشكل واضح على ذوق الناقد بلا إبراز لرأى موضوعى قابل لدراسة ظواهر أو قضايا معينة يستفيد منها الباحثون أو يخرجون منها نتيجة. وكما كان الحكم يرتبط بالذوق فإنه كذلك قد يتصل بالأسبقية فيها هو ذا ابن الأعرابي يعجب جداً - وبلا سبب محدد أيضاً - بقصيدة لأبي نواس امتلأت بالتشبيهات والصور وعلى رأسها البيت:

كمن الشنآن فيه لنا      ككمون النار في حجره

يعلق ابن الأعرابي قائلا: «أحسن وألهم لو تقدم هذا الشعر في صدر الإسلام لكان في صدر الأمثال السائرة»<sup>(٢)</sup>. إن الناقد هنا لم يخضع علمه وعقله لموضوع بحثه، لكنه أصدر حكماً بالاستحسان لكنه كان مشمولاً بإيقاف التنفيذ، فماذا علينا نحن المستمعين أو القراء إن كان هذا البيت قد قيل في وقت متقدم أو متأخر؟

إنه ليس لنا سوى النظرة النقدية السليمة التى تصل إلى نتائج قائمة على تحليل موضوعى مفهوم سواء اختلفنا أم اتفقنا معها. إن من أخطر آفات النقد

(١) ابن الأثير - للتل السائر - ج ١ - ص ٢٧٩.

(٢) محاضرات الأدباء - ج ١ - ص ٣٠٨.

(\*) صحيح أن النقد الأدبي كأحد فروع العلم له ضوابط، لكننا نعلم تماماً أن ارتباط الأدب الوثيق بالتعبير عن المشاعر والانفعالات وردود الأفعال لا يمكن أن يصبح علماً منضبطاً تماماً كالرياضيات مثلاً، إلا أنه يستطيع أن يساعد الباحثين ويكنهم من الوقوف على أرضية تجعلهم قادرين على أن ينطلقوا نحو نقد منهجى.

القديم هو خضوعه لمقاييس خارجة عنه وبعدة عن إطار الشعر بوصفه إبداعاً وخصوصية يجب أن تراعى فيها مرجعياته أو مرجعيات مبدعيه.

ولنعرض الآن لبعض التشبيهات التي وجدت لدى شعراء هذه الفترة التي تظهر فيها الطبيعة إما مشبهاً أو مشبهاً به، ولتتعرف كيفية توظيف هذا النوع البلاغى الأشهر فى رسم الصورة.

## بشار وجدلية يبيتين :

بشار يأتى على رأس شعراء الفترة التى ندرسها، فهو شاعر مخضرم عاصر الدولتين الأموية والعباسية، لكن ذبوع صيته كان مرتبطاً بالدولة العباسية التى سمحت لأصوات الشعراء المولدين أن تظهر وتعلو. ولنشأة بشار فى ظل الدولة الأموية - التى كانت تحتفى بالعرب وتقدر كل ما يمت للبيئة العربية الأصلية بصلة - أثر كبير على شعر بشار؛ إذ أن القارئ لديوانه يجد حافلاً بالألفاظ البدوية الوعرة، ويبدو ذلك بشكل خاص فى قصائد الغزل والمدح. فمن تشبيهاته فى الغزل يقول:

صبيًا كلیم الجن ما فات مرطها      ومثل النقا فى المرط منها ملبدا  
تربك أسيل الخد أشرق لونه      كشمس الضحى وافت مع الطلق أسعدا<sup>(١)</sup>

الصورة فى البيت الأول لا تحتاج إلى عناء كى نعرف إلى أى مدى تأثر بشار ببيئته الأولى لفظاً ودلالة، فهى بشكل عام تمتد بجذورها إلى العربى الأول فى صحرائه حيث كان فى تشبيهاته يتصل بشدة بالعالم الحسى المادى، فالعجوبة فى رشاقته كجريدة النخل المشوقة المستقيمة، وهى فى مشيتها تتلوى وتثنى كالحية غير المؤذية، وهى فى امتلاء عجزها كالكتيب الرملى الناعم، لا شك فى أن الصورة تمحو عن الحضارة ومظاهر الرفاهية التى ملأت الدنيا فى عصر بنى العباس. وإذا كان التشبيه فى البيت الثانى تشبيهاً ذا ألفاظ سهلة إلا أنه قديم مستهلك سبقه إليه الكثيرون من الشعراء كالنابغة فى قوله:

كالشمس يوم طلوعها بالأسعد

والقارئ لبقية القصيدة يجد فيها الكثير من الألفاظ الخشنة والصور البدوية الصرفة.

---

(١) ديوان بشار - ج ٣ - ص ٣٠، العسيب: جريدة النخل المستقيمة، إيم الجن: الحية ليست ذات سم، المرط: ما تأتزر به المرأة فوق الإزار عند الخروج، النقا: الكتيب من الرمل النقى، الأسعد: من نجوم المنازل إذا كانت تطلع الشمس فيها.

وقد تكرر هذا التشبيه ذاته فى قوله:

أزرت دعصة وتمت عسيًا      مثل أيم الغضا دعاه الأباء<sup>(١)</sup>  
التشبيهات السابقة فى إطار الغزل كانت تمتد بجذورها فى تربة البيئة الشعرية الأولى.

وأما المدح وهو أحد أكبر أغراض الشعر والذى يرتبط كثيرًا بالتكسب الأمر الذى يجعل من الحتمية أن ينزل فيه الشاعر على ما يرضى المدوح بأية طريقة كانت من غير أن يقتنع ومن غير أن يصدر عن إيمان بما يقول سواء من الناحية الإنسانية أو الفنية. وكان من أكثر ما وسم قصائد المدح فى هذه الفترة أنها كانت فى بنائها جامعة لكثير من التقاليد التى سنّها الجاهليون فى نظام القصيدة بعامة<sup>(٢)</sup>، وهذا الأمر يبدو واضحًا فى الأبيات التالية فى إطار قصيدة مدحية لبشار:

وفى القوم ميلاع وليس بنافع      يضحج كما ضجج القعود المحذج<sup>(٣)</sup>  
التشبيه هنا قائم على صورة بلوية إذ أراد بشار أن يثبت لمدوحه صفة الشجاعة والإقدام والغضب على الأعداء وعدم مهابته إياهم أو الاكتراث بهم كالجمل الذى يغضب بشدة حالة تحميله فوق طاقته. ويقوم التشبيه على تصوير حالة بحالة وفيه نرى بشارًا وكأنه منقاد إلى تلك الصورة وهذه الألفاظ بحكم الموضوع وطبيعته القديمة. ويعد بضعة أبيات نجده يسوق صورة أخرى لها نفس السمات السابقة إذ يقول:

---

(١) المرجع السابق - ج ١ - ص ١١٨، الدعصة: القطعة المستديرة من الرمل، والمقصود المعجز، الأباء: أمة القصب.

(٢) محمد غنيمى هلال (الدكتور) - النقد الأدبى الحديث - ط ٣ - القاهرة - مصر - دار نهضة مصر - ١٩٧٩ - ص ١٧١.

(٣) ديوان بشار - ج ٢ - ص ٨٣. للميلاع: السريع السير من الإبل، والمراد أنه غير متبصر بمواقب الأمور وأنه غير صبور، والقعود: الجمل الصغير، والمحذج: ما يوضع فوقه الحذج ليركب.

فهيجت مرقال العشى شملةً      تزف كما زف الهجف السفنج  
تلوح لغامات النجاء بوجهها      كما لاح بيت العنكبوت المنسج<sup>(١)</sup>

إنه هنا يصف إسرار ناقتة نحو المملوح وكأنها الظليم فى سرعتة، بتطاير لعابها فوق وجهها وكأنه نسج العنكبوت، صحيح أن الصورة قد أوضحت المقصود منها لكن التقيد اللفظى فيها كان قد طغى على البيت فأفسد الناحية الجمالية فى الصورة. إن تقليد بشار وتونخيه السير على خطا الشعر الجاهلى قد «أركبه مركباً وعراً» كما يذكر الدكتور العربى حسن درويش<sup>(٢)</sup>، وبالفعل دفع هذا التقليد به نحو الإغراب والتصنع.

إن مثل هذا النوع من الشعر المتكلف المقروض على الشعراء من قبل المدحون خاصة الخلفاء والأمراء جعل الشعراء يعيشون حالة من المعاناة بين ثنائية الواقع والمقروض ليخرج شعرهم معبراً عن هذا الاضطراب الفنى الأمر الذى جعل شاعراً كأمى نواس فيما بعد يعبر عن هذا الضيق بقوله<sup>(٣)</sup>:

دعانى إلى وصف الطلول مسلط      تضيق ذراعى أن أجوز له أمرا  
فسمعا أمير المؤمنين، وطاعة      وإن كنت قد جشمتى مركباً وعرا

إن أبا نواس وبالطبع بشار من قبله حينما عاشا فى ظل رغد الحياة الجديدة وانفتاحها الشديد على الحضارات المختلفة فقد كان من الطبع أن يصدر شعرهما وهو يعج بصور جديدة وغير مسبقة لولا هذه القيود.

ولكننا لا نجد فى نشأة بشار فى ظل الدولة الأموية ما يبرر هذه الكثرة المبالغ فيها من الألفاظ والصور البدوية، إذ كان يستطيع المزاجية بين القديم والجديد

(١) المرجع السابق ص ٨٦. هيجت: أجريت، الهجف: الظليم القوى، السفنج: ذكر النعام، الشملة: الخفيفة السريعة، تزف: تسرع، لغامات: جمع لغامة وهى زيد البعير، النجاء: أصله السلامة من الخطر ثم استخدم بمعنى الجرى.

(٢) العربى حسن درويش (الدكتور) الشعراء المحدثون فى العصر العباسى، ص ٣٧.

(٣) ديوان أمى نواس ج ١ ص ٣٩٣.

بشكل أكبر مما فعل بحيث يعمل على تفعيل ما أمدته به الحضارة الجديدة بصورة أوضح.

وبالطبع لا نستطيع إصدار حكم يقضى بأن شعر بشار قد خلا من الصور التى ولدتها الحضارة أو البيئة الجديدة للشعر، فبشار شاعر مفلق أفاد كثيراً من مظاهر الحياة الجديدة، ولكن كل ما عناه عليه هو جريه فى كثير من الأحيان خلف الصور البدوية وألفاظها المتكلفة. إن بشاراً وكل من ينشأ فى بيئة شعرية جديدة تختلف معطياتها عن معطيات البيئة السابقة، لا بد وأن يتبنى موقفاً جمالياً يتجاوب مع هذا التغير، ولقد أشار الدكتور جابر عصفور<sup>(١)</sup> إلى ذلك تحديداً عندما ذكر أن وعى شعراء الحداثة - من أمثال بشار وأبى نواس - بالتعارضات التى تحدث فى عصرهم تعنى وعياً بمستوليتهم إزاء وضع تاريخي للحاضر، وتراث أدبي للماضى، مما ينشأ عنه تغير يصوغه هؤلاء الشعراء صياغة تتجاوز الأعراف الأدبية للماضى وتفيد من الكشف الفكرية للحاضر.

ونرى أن هذا الرأى يحمل الكثير من الصحة ولكن الشعراء لم يكونوا على هذا المستوى العالى المتكامل من الفكر، فإن كانوا مثلاً قد تمردوا على البدايات الطللية لأنها لم تعد شكلاً فنياً صالحاً للبداية فى وقت لم يصبح الكثيرون منهم يسكنون الصحراء لاختلاف واقعهم، إضافة إلى أنهم شكلوا لأنفسهم معجماً لغوياً سهلاً جديداً يزرخ بالوان الحضارة وما فيها إلا أننا لا نستطيع أن نقيم تجاربهم تلك بعيداً عن مرجعياتهم من حيث النشأة الفقيرة التهتكة وكره للجنس العربى الذى لا ينفى فى أشعارهم ومن محاولتهم الدائمة لهدم ما يستطيعون من تراث سابق، صحيح أن التغير أمر مطلوب دائماً للرقى بالفرن ولكن علينا أن ننظر إلى السبب الكامن وراء محاولة التغير فقد يكون هذا التغير مشوياً بنوع من محاولة الهدم أو التليل من أصحاب التراث.

---

(١) جابر عصفور (الدكتور) قراءة التراث النقدي، دار سعاد الصباح، الكويت، ط١،

١٩٩٢، ص ١٤٠.

وإذا كان بشار قد قَدَّم صوراً كثيرة معتمداً فيها على اقتضاء القديم تحت ظروف خاصة، لكن حتى لا يجيد البحث عن الموضوعية النقدية فإن بشاراً لم يكن يتقيد أو يلجأ إلى صور القدماء دائماً، فهو صاحب صور جديدة لم يسبق إليها، فهو في تصوير البرق يقول:

وغيث إذا ما لاح أومض برقه      كما أومضت تحت الرداء خريح<sup>(١)</sup>  
 إن بشاراً يصور البرق في لمعانه الخاطف باضطراب امرأة في حركتها أثناء تنبئها في مشيتها «وهذا تشبيه بديع للبرق لم يسبق إليه بشار» كما علق المحقق.  
 وينفس الألوان رسم صورة للسراب الذي يظهر ويختفي أمام السائر في الصحراء.  
 كان في جانبيها من تغولها      ييضاء تحسر أحياناً وتنتقب<sup>(٢)</sup>  
 لقد أراد أن يشبه السراب في ظهوره واختفائه بصورة امرأة ييضاء تحسر النقاب تارةً وتنتقب أخرى.

كذلك يبدو أثر الحضارة عندما ينتقل مجال الغزل من مجرد الإعجاب بالمظاهر الجسدية للمرأة إلى مجال أرقى يدل على تذوق الجمال بشكل آخر، فبشار يعجب بحديث جارية أحبها فقال:

وبكر كنوار الربيع حديثها      تروق بوجه واضح وقوام<sup>(٣)</sup>  
 وقال أيضاً:  
 ودعجاء المحاجر من معدٍّ      كأن حديثها ثمر الجنان<sup>(٤)</sup>  
 وقوله:

بدلال وحديث      مثل تشوير النبات<sup>(٥)</sup>

(١) ديوان بشار ج ٤ ص ١٠٤، الخريع: المرأة التي تنشي في مشيتها.

(٢) المرجع السابق ج ١ ص ٢٣٢، التغول: التلون أى اختلاف مرائ السراب.

(٣) المرجع السابق ج ٤ ص ١٨٣ النوار: الزهر.

(٤) نفسه ص ١٩٨.

(٥) نفسه ج ٢ ص ٣٨.

أو قوله:

كان رياضاً فرقت في حديثها على أن بدوا بعضه كبرود<sup>(١)</sup>

إن للجمال مظاهر متعددة ولم يكن الشعراء يفعلون إلا بالصورة الحسية للمحبوبة، لذا فقد راحوا يحسمون المثل الأعلى له بالصورة الحسية.

«والصور تعتمد في التقاطها وتصويرها على حواس الإبصار والذوق واللمس، وقليلاً ما تستغل حاسة السمع عندما يذكر الشاعر حديث محبوبته ولكن ذلك نادر وغير أساسي في جمال المرأة بالنسبة للشاعر القديم. وقد يشركه في ذلك المحدث إلى حد بعيد»<sup>(٢)</sup>. ونتفق مع الرأي السابق في أن العربي القديم قد أدرك الجمال من خلال بعد واحد وهو البعد الجسدي، إلا إننا نختلف في أن الشاعر المحدث لم ينتقل ولو خطوة في تذوق الجمال وإدراكه إذ نرى أن بشاراً الشاعر الكفيف\* في الأبيات السابقة أدرك بُعداً آخر لتذوق الجمال، وقد يرتبط الأمر لديه بالبعد الحضاري الثقافي الجديد فكلما ارتقت الثقافة بالعقليات فإنه يمكن أن يدرك الجمال بعيداً عن الجسد، ولقد وعى بشار ذلك الجانب الحضاري فنجده قد شبه مرة انتظام حديث المحبوبة وبهجته للنفس بالزهر في حسن التنسيق وإيهاج النفس، ولا نرى هنا أنه استخدم حاسة السمع لوصف صوتها ولكن لوصف الحديث أو طريقة الكلام وهو أيضاً بنفس الطريقة صور حديث المحبوبة الجديد المنمق بشمار البساتين أي أن توظيف حاسة السمع لم يكن لرسم صورة حية.

---

(١) المرجع السابق ص ١٦٠.

(٢) عز الدين إسماعيل (الدكتور) الأسس الجمالية في النقد الأدبي، ص ١٣٢.

(\*) في عرضي لهذا الرأي أحيى تماماً أن لكف البصر عند بشار أثراً في تكوين الصور، إلا أنني أؤكد أن تناوله للجمال من منظور جديد كان له مرجعية ثقافية حضارية؛ إذ أنه بغض النظر عن كونه مكفوف البصر وأن حاسة السمع لديه تمثل مصدراً رئيساً لتلقى الجمال - الحسى منه والمعنوي - فقد أحدث هذا التمييز في التلقى مفهوماً جديداً للجمال، حتى وإن كان بسبب شدة حساسيته لما هو مسموع.



وإذا كان بشار قد زأوج فى رسم صوره فى النماذج السابقة بين الجمال الجسدى والمعنوى، فإن ذلك يعود إلى أنه يقف على أعتاب نهضة ثقافية حضارية من معالمها اختلاف مقاييس تذوق الجمال، ومن ناحية أخرى فإنه يتركز على مرجعية اجتماعية مابقة متأصلة لتذوق الجمال، لا تنفك عن ربط الجمال البشرى بالناحية الجسدية فقط.

## مسلم والبيئة الأولى :

أما مسلم فإن الكثير من شعره بسبب ما ذكرناه سابقاً من تكسبه بالمدح الجاه إلى الارتباط بمقومات المدح الكلاسيكية الموروثة من البيئة الأولى للشعر، لذا فإن في شعره أصداً كثيرة للحديث عن الصحراء وما ارتبط بها. ومن تشبيهات مسلم في هذا المجال قوله:

ومجهل كاطراد السيف محتجز عن الأدلاء مسجور الصياخيد<sup>(١)</sup>

إنها الصحراء التي لا أعلام فيها، وهو هنا يستخدم التشبيه لنقل وجه شبه نفسى ففى هذه المقازة من الحدة والقسوة ما فى تتابع ضربات السيف. وفى بيت آخر نجد الصحراء الواسعة المخيفة يكاد لا يدخل إليها أحد، فهى كما يقول:

وقاطعة رجل السبيل مخوفة كأن على أرجائها حد مبرد

مؤزرة بالأل فيها كأنها رجال قعود فى ملاء معضد<sup>(٢)</sup>

إن هذه الصحراء التى منعت دخول الناس فهم لا يطؤونها وكأنما يجمى بها سور شائك يمنع من دخولها (حد المبرد).

أما الصورة الثانية لهذه الصحراء شديدة الحرارة وقد كساها السراب فغطاها وغطى أسافل جبالها فبدت الجبال، وكأنها رجال قد قعدوا تلفهم الملاء وقد بدت رؤوسهم منها، وهى صورة قديمة قد ورثها من البيئة القديمة حيث يجلس الرجال فى الصحراء وقد احتبوا.

مسلم الذى بدا وكأنه عايش الحضارة والترف ومظاهر الحياة الجديدة،

---

(١) أبو هلال العسكري - ديوان اللعاني - بيروت - لبنان - دار الجيل - ج ٢ - ص ١٢٨.

ورد هذا البيت على أنه أبلغ ما قيل فى صفة بعد القلاة.

(٢) ديوان صريع الغواني - ص ٧٤. معضد: مطرز الأطراف.

إلا أنه بدا متأثراً في تكوين صوره بما اعتاده في البيئة الأصلية، أو كأنه أيضاً يراعى حال المستمعين الذين اعتادوا الصور التقليدية الموروثة، والأمر يبدو واضحاً في قوله:

كان مدب الموج في جنباتها مدب الصبا بين الوعاث من العفر<sup>(١)</sup>

إنه حين أراد أن يصور تحبط الأمواج في جنبات سفينة شبهها بهبوب الرياح على كلبان الرمل، والقارئ لهذه القصيدة في وصف السفينة سيدهش من كم الصور البلاغية التي قدمت وجوهاً كثيرة للشبه بين السفينة والناقة والبحر والصحراء، فيعيش المستمع في هذه القصيدة بين نسيمات البحر أو اضطرابه، وبين صياخيد الصحراء ووحشيتها. ولم يكتفِ في وصفه بالتفاصيل المذهلة كما يقول الدكتور الشكعة، لكنه «قدّم وصف السفينة ببراعة وكأنما يفصل أجزاء جسم الناقة، بل أتى بصور متحركة رائعة»<sup>(٢)</sup>.

ولكننا قد نأخذ على مسلم في وصفه أنه انساق أحياناً وراء الألفاظ البدوية التي قد تميل نحو الصعوبة والخشونة، وكأنه راح يتعقب وصف السفينة من حيث تشابهها مع الناقة وكان غرضه الأساسى إظهار براعته في رسم صورة تجمع بين سفيتى البحر والصحراء.

ونحمدنا هنا نتفق مع ابن الأثير الذي كان معجباً بأسلوب مسلم «الذى كان فارساً للشعر غير أنه كان يتعنجه في أكثر ألفاظه»<sup>(٣)</sup>.

وكما شبه مسلم السفينة الناقة في الصحراء فإنه نقل أيضاً في وصفها مشهداً مألوفاً في الصحراء، وهو منظر الطيور الجارحة عندما تنقض على فرائسها، فنجدّه يشبه حركة السفينة في نفس القصيدة بقوله:

(١) الديوان ص ١٠٦. الوعاث: الرمال اللينة، العفر هو الكثيب.

(٢) الشعر والشعراء في العصر العباسي - ص ٢٦٤.

(٣) المثل السائر - ج ١ - ص ١٧٩.

فحامت قليلاً ثم مرت كأنها عقاب تدلت من هواء على وكبر  
وتؤكد الصورة الشعرية مقدرتها التي تفوق الصور الفوتوغرافية على نقل  
الإحساس بالحركة وإتعاش ملكة التخيل. كذلك تضافت البنية الصوتية للبيت  
لإبراز هذه الصورة الحركية، إذ لاحظنا أن الصورة هنا تمنح المستمع إحساساً  
بالبعد الحركي مع تمتعه بالخفة والسرعة من خلال الأفعال (فحامت - مرت -  
تدلت)، وتأتي أصوات الهمس<sup>(١)</sup> في هذه الأفعال لتلعب دوراً هاماً في تقوية  
الإحساس بالخفة والحذر، إذ تركزت أغلب أصوات الهمس في البيت في هذه  
الأفعال الثلاثة، إذ كان مجموع أصوات الهمس في البيت كله أحد عشر صوتاً،  
حققت منها هذه الأفعال ستة أصوات، أي بنسبة ٥٤,٥%، وهنا نرى كيف  
تمكن مسلم تماماً من أدواته لرسم هذه الصورة. ومما لا شك فيه أن وصف  
الصحراء وحيواناتها كان أحد أهم أركان القصيدة الجاهلية وينسحب الحكم على  
مسلم الذي نهل من فيض القديم وتنعم بميراثه، فهو يشهر في وجه الصحراء  
ناقته القوية السريعة التي لا تخشى هذه الصحراء الواسعة فيقول:

إلى الإمام تهادنا بأرحلتنا خلق من الريح في أشباح ظلمان  
كان إفلاتها والفجر يأخذها إفلات صادرة عن قوس حسان<sup>(٢)</sup>

إن ناقته في سرعتها كالريح وكذكور النعام تتقدم مسرعة وهي أيضاً في  
سرعتها وقوة تحملها بعد مواصلة السير من الليل حتى الفجر تشبه ظبية عائدة  
من الماء صادفت سهماً فأخطأها فأسرعت هاربة. إن الصورة مليئة بالصور  
مفعمة بالحياة والحركة. إلا أن مسلماً عندما أراد وصف الناقة بالسرعة حشد لها  
الكثير من الأشياء المعروفة بالسرعة للدرجة التي نشعر معها بتكلفه لنقل هذه  
الصور، ومن الطريف أن نذكر هنا أن مرجعية مسلم في رسم صورته في البيت

(١) أصوات الهمس مجموعة في الحروف التالية: (فحه شخص سكت).

(٢) الديوان ص ١٢٦.

الأول كانت مرجعية مزدوجة، فهو حين جعل ناقته فى سرعتها كالظليم أو ذكر النعام جاءت صورته مستقاة من التراث كان فى تشبيهها بالريح قد سار على طريق المولدين من الشعراء، إذ يذكر محقق الديوان «أنه ورد فى كتاب (المهذى) لوثيمة بن موسى الفارسى، أن الإبل خلقها الله من الريح حين خلق الخلائق فى أول الزمان، وأن الشعراء المولدين أكثروا من ذلك»<sup>(١)</sup>. فسار مسلم على طريقهم.

واستكمالاً لنقل صورة الناقة، فما هو ذا يفخر فى موضع آخر بناقته القوية فيقول:

مثل السمام بعيدات الحقل إذا      ألقى الهجير يداً فى كل صيخود<sup>(٢)</sup>

إن الناقة إذا اشتد عليها الهجير والحر فإنها لا ترتاح، بل تغذ السير وتسرع فتكون فى سرعتها كطائر السمام فلا تعباً بحر الصحراء.

إن هذه الصور التى يقترب فيها مسلم من بيئة الشعر الأولى تجعل السامع يعتقد أنه أحد أبنائها لولا ما يظهر فيها من حين لآخر من ومضات حضارية تشى بالجدلية الموجودة بين البيتين الشعرين سواء من ناحية تركيب الصورة أو انتقاء الألفاظ.

ويلغ مسلم شأواً بعيداً فى المزج بين القديم والحديث عندما يحاول أن يدخل فى توحّد مع ناقته، كما فعل السابقون عندما كانوا يتوحدون مع مظاهر الطبيعة - الصحراء - إذ أنها قد تجعلهم يعيشون حياة أكثر ألفة فيتخذ كل شاعر من ناقته أو فرسه صديقاً له، ففرس عترة لو كان يدرى المحاورة أو يعرف الكلام

(١) الديوان ص ١٢٧.

(٢) الديوان ص ١٥٧. السمام: طائر يشبه القطا، بعيدات الحقل: أى أن هذه النوق لا تقبل ولا ترتاح، الصيخود: شدة الحر.

لتحدث إليه واشتكى له حاله. كذلك يحاول مسلم أن يرسم صورة للجمال وهي في أعتها فيقول:

واليس عاطفة الرؤوس كأنما      يختلن سر محدث في الأحلس  
يخرجن من ليل كأن نجومه      أسيافا يوم العجاج الأغبس<sup>(١)</sup>  
إنه يرى أن النوق - مع ارتباطها بأصحابها - كأنما تود الاستماع إلى حديثهم  
وهو يراها وهي مائلة الرؤوس في الأزمة وكأنما هي في ذلك الوضع تطلب سرًا  
أو تسرق حديثًا.  
ولقد ورد ما يقترب كثيرًا من هذا المعنى لدى أبي نواس في قوله عن ناقته  
أيضًا:

فإذا قصرت لها الزمام سما      فوق المقادام ملطم حر  
فكأنها مصغ لتسمعه      بعض الحديث بأذنه وقر<sup>(٢)</sup>  
أما البيت الثاني فإنه يلتقى وتشبيه بشار، ولعله أخذ منه، وهو قول بشار:  
كأن مئثار النقع فوق رؤوسنا      وأسيافا ليل تهاوى كواكب<sup>(٣)</sup>

إن للصورتين نفس الوحدات التركيبية، إلا أننا نرى أن صورة مسلم صورة  
مجلوبة متكلفة صنعها ليتخلص من الحديث عن الإبل ويتقل إلى الحديث عن  
الحرب، خاصة بعدما كان في حالة من التواصل والتمايش والتأمل في حال

---

(١) الديوان ص ١٣٤. يختلن: يسرقن، الأحلس: جمع حلس وهو كساء يلقى على ظهر  
البعير تحت الرحل لئلا يؤذي الرحل، العجاج: الغبار، الأغبس: الأغبى.

(٢) ديوان أبي نواس - ت إيليا حاوى ج ١ ص ٥٢٥. والمعنى أنك حين تشد بزمامها  
وتقصره فإنها ترفع عنقها ويبدو خدحا فوق مقدمها حرًا عاليًا، قبلو حين تقصر رمنها كمن  
يقرب رأسه لسمع وقد أصابه صمم.

(٣) سر الفصاحة ج ١ - ص ٢٤٨، أسرار البلاغة ص ١٥١، ويعلق عبد القاهر على بيت  
بشار بقوله: إنك تجد لبيت بشار من الفضل ومن كرم الموقع ولطف التأثير في النفس ما لا  
يقبل مقداره.

العيس وهيئة سيرها، لكننا نجد يتقل بشكل مفاجئ للحديث عن الحرب ثم يأتي بهذا التشبيه المقلوب والذي جعل فيه النجوم تشبه سيوفهم في لعانها، وقد كان من شأن مجيء الحديث عن السيوف متأخرًا في البيت الشعور بتهميشها إلى حدٍّ ما. بالإضافة إلى أن صورته صورة ثابتة تسجل مشهدًا واحدًا ساكنًا.

أما بشّار فعلى الرغم من أننا نعلم أنه قد كد ذهنه ليأتي بهذا التشبيه الذي أراد أن ينافس به امرأ القيس<sup>(١)</sup>، فكان هذا التشبيه التمثيلي لديه أفضل. لقد اهتم بوضع السيوف وتحركها صعودًا وهبوطًا في بؤرة الحدث، كما كما صورته بمنصر الحركة والحيوية.

---

(١) كان قلوب الطير رطبًا وبابسًا لدى وكرها العتابُ والحشفُ البالى

## أبو نواس والخمر:

بما لا شك فيه أن أبا نواس هو أكبر شعراء الخمر وأشهرهم، فقد كان مفتوناً بها متفنناً في وصفها؛ إذ مثلت الخمر له معادلاً موضوعياً للكثير من مظاهر العالم الواقعي التي لا يستطيع الحصول عليها فهو في عالم الخمر فارس يصول ويمول بين الحوانيت، وهو عاشق ومعشوق كذلك هو ملك على عرشها، وندمانه أو حاشيته هم الصفوة المختارة، من هنا راح يغوص في بحار الخمر، وقد حشد لها صوراً كثيرة، فراح يتقصّها في كل حالاتها، يتغزل في لونها أو رائحتها أو طعمها أو حبابها. فمثلاً يقول في ذلك:

سلاف دن إذا ما المماء خالطها      فاحت كما فاح تفاح بلبنان  
المسك إن بُزِلت والسبك إن سُكبت      تحكى إذا مزجت إكليل مرجان  
تنزو جنادبها في وجه شاربها      مثل الدّبي هاجه طش بقيمان<sup>(١)</sup>

إن الصور المتعاضدة المتآزرة التي صنعها التشبيه وأكسبها حيوية جاءت متعددة الجوانب اشتملت على وصف الرائحة واللون والحبب، فرائحتها كالمسك أو تفاح لبنان. وهي ذهية اللون ويتضح ذلك حينما تسكب ولكنها عندما تمزج بالماء فإن لونها يحيل إلى الاحمرار كالمرجان، وهنا يجب ألا نغفل هذا الجانب الاستقصائي الذي يدل على العشق الشديد، إنه يرمق الخمر في كل أحوالها قبل المزج ويعدّه.

أما حبيبها فإنه في فوراته يقفز إلى وجه شاربها، وهو في ذلك القفز يشبه الجراد الذي ينط فراراً من المطر الضعيف، وقد تكرر هذا التشبيه لدى أبي نواس أكثر من مرة، فلقد أورد ابن الأثير تشبيهاً مماثلاً لأبي نواس في باب التشبيه على أنه أحسن ما استعمل في باب التشبيه:

(١) الديوان - ت آصاف. الدبي بالفتح هو أصغر الجراد الطش: هو المطر الخفيف.



إذا ما مزجوها وثبت وثب الجراد<sup>(١)</sup>

وقد يكون التشبيه جيداً حقاً؛ خاصة إن كان من صنع أبى نواس، لولا أنه حينما نثّل هذا التشبيه كانت مرجعيته الثقافية من البيئة الشعرية السابقة عليه، فلقد سبق الأخطل عندما قال:

تنزو فواقعها منها إذا مزجت نزو الجنادب من مرج وأفياء

يتضح بجلاء هذا التقارب الشديد بين بيت الأخطل وأبى نواس مع الحد الذى يبعثنا نظن أن أباً نواس قد سرقه، وإن كان قد ألّبه حلة حضارية عندما نقل صورة قفز الجنادب من البيئة الصحراوية إلى بيئته المترفة ذات المروج والحدائق.

وكما زودت الحركة الصورة السابقة بالحياة فإن السكون أيضاً فى التشبيه التالى أكسبها بُعداً ثالثاً (تجسيماً):

كان مازجها بالماء طوقها متزوع جلدة ثعبان وأفعاء

فالماء عندما يمتزج بالخمر الصرف فإن الحب يحفها كما لو كان يلفها جلد ثعبان أو أفعى مرقشة. وللخمر أثر فى نفوس شاربها فهى تتسلل إلى الأجساد لنجد أثرها بشكل مفاجئ، وقد قال أبو نواس فى هذا المعنى:

فتمشت فى مفاصلهم كتمشى النار فى الفحم

ولى البيت يظهر التشبيه تسلل النار ثم اشتراكها فى الفحم لتحوله من حالة الخمود والهدوء إلى الاشتعال، كما تجري الخمر فى الأعضاء فتحولها إلى حالة من النشاط.

وللتشبيه فى هذا البيت قصة طريقة توضح أثر المرجعية فى تقدم صورة على غيرها فى ذهن الشاعر، إذ يروى صاحب محاضرات الأدباء النص التالى: قال أبو نواس كنت يوماً فى الحمام فقلت قصيدة وفيها:

(١) المثل السائر ج ١ ٢٧٩.

تمشت في مفاصلهم كتمشى النار في الفحم  
ولم يك معى أحد قترأى إلى شيخ فقال قطع الله لسانك، فإنك لا تفلح،  
أتقول مثل ما يقول العوام، ألا قلت:

تمشت في مفاصلهم كتمشى البرء في السقم  
فقلت هكذا قلت، فقال: أتكابر إبليس؟<sup>(١)</sup>

وأرى أن الحوار السابق بين أبى نواس والشيخ - أو إبليس - حوار ناتج عن إدراك أبى نواس للجذلية القائمة داخله بين مكوناته الثقافية المتعددة؛ فهو باحتكاكه الدائم بالمجتمع والعوام سبقت إليه صورة تمشى النار في الفحم، وهو على مستوى آخر صاحب ثقافة عالية أملت عليه التعديل الأخير. وهو بهذا التعديل ناك وسام الأسبقية فيما بعد من المأمون الذي أشار بالمعنى وقال إنه لم يسبقه إليه أحد<sup>(٢)</sup>، على الرغم من أن أبا هلال العسكري يذكر أن مسلماً سبق أبا نواس إلى هذا المعنى بقوله:

تجرى محبتها في قلب عاشقها تجرى المعافاة في أعضاء متكس<sup>(٣)</sup>

وعلى أى الأحوال، سواء سبق أبو نواس غيره أم لا، إلا أننا نجد في التشبيه نوعاً من الطرافة تتبع مما تعكسه الصورة من تفكير فلسفى نقلت فيه صورة سريان الخمر في الجسد إلى مجال إدراكى مرتبط بممارسات يشاهدها الإنسان في باديته وحاضرتة، وهو تمشى النار في الفحم، أو بمجال فلسفى لآخر - وإن كان بعيداً عن موضوعنا عن مرجعية الصورة في شعر الطبيعة، وهو مجال سريان الصحة في بدن المريض.

وكما يأتى التشبيه لنقل وجه شبه بين عنصرين؛ أحدهما مادى والآخر ذهنى

(١) محاضرات الأدباء - ج ١ - ص ٧٨٨.

(٢) ملحقات الأغاني - في أخبار أبى نواس ص ٢٤٥.

(٣) الصناعتين ج ١ - ص ٢٠١.

أو بين ماديين فقد تأتى الصورة وقد بنيت على طرف خيالى لا وجود له، ويأتى التشبيه لدى أبى نواس ليمثل هذا النوع فى قوله:

كانها حين تمطو فى أعتها      من اللطافة فى الأوهام عنقاء<sup>(١)</sup>

إن الخمر عندما تأتى فى دنائها أو كؤوسها تكون شفافة رقيقة لا تبصر فكانها فى حالة وجودها مع رقتها غير موجودة كما سمع عن العنقاء إلا أنه طائر خرافى لم يره أحد.

### عنقود من التشبيه:

تضافر التشبيهات لرسم صورة كاملة الملامح لمشهد ما، كما ورد لدى أبى نواس فى الأبيات التالية متحدثاً عن الخمر أيضاً:

شمطاء تذكر آدمًا مع شيشه      وتخبر الأخبار عن حواء  
صاغ المزاج لها مثال زيرجد      متألق ببدائع الأضواء  
فالخمر فينا كاليجادى حمرة      والكأس من ياقوتة يفضاء  
والكوب يضحك كالغزال مسبحا      عند الركوع بلثغة الفأفأ<sup>(٢)</sup>

الصورة مكونة من مجموعة متالية من التشبيهات التى جعلتها تبدو كعنقود متلاصق الحبات، تكاملت فيه الصورة وقدمت بعناية فائقة انتقلت عن طريق تقصى أجزاء الصورة ومن خلال تضافر عنصرى اللون والحركة، فالخمر حمراء اللون لها شعاع فى الكأس للتألئة، وهذا الصفاء جلب إلى ذهن الشاعر ذلك التشبيه الذى جعل كأس الخمر مثل مجموعة كواكب الجوزاء اللامعة التى تتألق فى الظلام، وهنا تتضح المرجعية الفلكية لدى الشاعر.

وأما عنصر الحركة مقترناً بالصوت، فإنه قدم براعة فى التشبيه التمثيلى عندما

(١) ديوان أبى نواس - ت. إيليا حاوى ج ١ ص ٣٠.

(٢) نفسه ص ٣٧. البجادى: كساء أحمر مخطط.

انتزع الصورة من حركة رقبة الغزال عندما ينخفض رأسه وكأنه فى حالة ركوع مسبحاً وشبه الشاعر هذه الحركة المركبة بشكل رقبة الإبريق حالة صبها للخمر، وهى مع حركتها تصدر صوتاً كصوت ترجيع الصوت، ونعتقد أن من يستمع إلى هذا البيت تتكامل فى ذهنه صورة واضحة الملامح لشكل الإبريق مع حركته وسماع قرقرته وهو يسكب الخمر، وهذا التشبيه فيه جانب يشترك مع تشبيه مسلم عندما وصف أباريق الخمر بقوله:

كأن ظباء عكفاً فى رياضها      أباريقها أوجسن قعقة النبل<sup>(١)</sup>

---

(١) ديوان الصريع ص ٣٦.

إن صورة مسلم ينقصها عنصر الحركة، فهى ساكنة اكتمل فيها فقط بتشبيه حالة بحالة، إذ أراد أن يبين أن الأباريق حين وقفت متصبية ممتدة الأعناق كانت كالظباء التى رفعت رؤوسها خوفاً عندما سمعت صوت قعقة نبال الصيادين.

## شعراء متخصصون :

أبو العتاهية، العباس بن الأحنف، دعبل الخزاعي، شعراء ارتبطت أسماؤهم بأغراض شعرية معينة، إذ كان جل شعرهم أو كله قد انصب في غرض ما.

فأبو العتاهية - مثلاً - وإن كان قد نظم في المدح والغزل إلا أنه بلا شك قد أكثر من الزهد فاشتهر به. ولقد تميّز شعر أبي العتاهية بسهولة الألفاظ والبعد عن التعقيد الأمر الذي حدا بالأصفهاني أن يقول عنه «إنه بالرغم من سهولة ألفاظه وقلة تكلفه إلا أنه كثير الساقط المردول»<sup>(١)</sup>.

فبعد استقراء الكثير من شعر أبي العتاهية وجدناه قلما يستعين بالتشبيهات، كما غلب على تلك التشبيهات السهولة وعدم التركيب بل والسير على خطا السابقين في المعنى، فهو على سبيل المثال حين يمدح هارون الرشيد يقول:

هارون ماء المزن يشفى به الصدى      إذا ما الصدى بالريق غصت حناجره  
وزحف له تحكى البروق سيوفه      وتحكى الرعود القاصفات حوافره<sup>(٢)</sup>

إنه لم يبعد عن السابقين في تشبيهه الخليفة الكريم بالمطر، كما وصف سيوف جنوده في سرعتها ولعانها أثناء القتال بالبرق أو وصف صوت عدو الخيول بالرعد في قوته.

كذلك عندما هجا والبة بن الحباب بقوله:

أوالب أنت في العرب      كمثل الشيص في الرطب<sup>(٣)</sup>

إن الألفاظ سهلة والتشبيه قائم على صورة قريبة جدًا من الأذهان حتى إنها لا تحمل نوعًا من التصوير الفني المتفرد، ولعل السهولة والبعد عن التعقيد قد

---

(١) الأغاني - ج ٤ - ص ٤٠.

(٢) الأغاني ج ٤ ص ١٨.

(٣) الأغاني ج ١٨ ص ١٠٧ الشيص: الرديء من التمر.

كانا السمة الوحيدة التى تحملها أبيات أبى العتاهية من البيئة الجديدة.  
كذلك يبدو أثر البيئة على شعره حين ينظم فى غرض الخمر فنسمعه يصف  
ما فى مجلس الخمر بقوله:

فى فتية ملكوا عنا	ن الدهر أمثال الصقور
ومقرطق يمشى أما	م القوم كالرثا الغرير
بزجاجة تستخرج السم	ر الدفين من الضمير
زهراء مثل الكوكب الـ	لدى فى كف المدير <sup>(١)</sup>

إن ما خلعه على ندمائه من صفات الكرم والقوة أو على الساقى من الدلال  
والجمال أو على زجاجة الخمر ولعانها وتألقها بالخمر، كلها تشبيهات شائعة  
ليست جديدة إلا أن أثر الحضارة والترف هو السمة المسيطرة على الأبيات.  
كذلك يبدو أثر البيئة من حيث الرقة والحديث عن الزهور التى انتشرت هنا  
وهناك فى قوله:

بنفسج جمعت أوراقه فحكى      كحلا تشرب دمعا يوم تشيت<sup>(٢)</sup>

إنه عناق رقيق بين طرفى الصورتين فى هذا التشبيه التمثيلى، فصورة أوراق  
البنفسج الرقيق عندما تجتمع أوراقه فيستطيع الرائي ملاحظة تدرج لونه، يرى  
الشاعر أنه فى هذا يتشابه مع لون الكحل وقد اختلط بالدمع لينزل على الخد  
أيضا متدرجا من حيث اللون.

واعتقد أن إضافة تعبير «يوم تشيت» لم يكن مجزوا من أجل القافية لكنه جاء  
ليدل على شدة انهماك الدمع التى من شأنها أيضا التأثير فى لون الكحل.

(١) الأغاني ج ٤ - ص ٦٥.

(٢) أبو العتاهية أخباره وأشعاره - ت د/ شكرى فيصل - دمشق - سوريا - دار الملاح.

وإذا كنا نلمح فى البيت نوعاً من التكلف؛ إذ لا يبدو أن الصورة صدرت عن تلقائية، لكننا قد نستمتع على المستوى الفنى بهذا التلوين البديع الذى أضفاه الشاعر على صورته.

ومن النقد من علق على البيت بقوله «إن مبنى الطبائع على أن الشيء إذا ظهر من موضع لم يعهد ظهوره منه كان ميل النفوس إليه أكثر وكان الشغف به أجدر»<sup>(١)</sup>.

إذا انتقلنا إلى بعض ما جاء من تشبيهات فى غرضه الأشهر وهو الزهد يلفتنا أنه استخدم التشبيه بقلة وكأنه تفرغ فى هذا الغرض لصب نصائحه وتأملاته فى قوالب شعرية خالية من أى زخرف فنى إلا فى أضيق الحدود التى يملئها عليه الموقف ويتطلبها بدون أى زيادة أو تكلف.

فمن أبياته التى نظمها فى الزهد مستخدماً مظاهر الطبيعة قوله:

فه دنيأ أناس دائيين لها      قد أرتعوا فى رياض الغنى والفن  
كسائمات رتاع تبتفى سمًا      وحفظها لو درت فى ذلك السمن<sup>(٢)</sup>

استخدم أبو العتاهية التشبيه التمثيلى الذى يتنزع وجه الشبه فيه من متعدد، فالناس الذين يسعون فى الدنيا مجتهدين لاهئين وراء الترف والضلال أشبه ببهائم تسرح وراء الكلا ويكثر من أكله، ووجه الشبه بين الحالين أن الإنسان نهايته الموت، وقد يلقى حتفه بسرعة يسره كما يجعل بنهاية البهائم اكتنازها باللحم بسبب شراحتها فى طلب الطعام.

الغرض فى هذا التصوير واضح لا غموض فيه، كما أنه لا يوحى بأى معنى آخر مما يغمض على المستمع فهمه أو يوجهه نحو مدلول آخر، كما أن الألفاظ

(١) معاهد التنصيص - ج ٢ - ص ٥٦.

(٢) الأغاني - ج ٤ - ص ٤٩.

سهلة ولكننا نلاحظ تزاوجًا، بل الأصح أن نقول تمازجًا بين بيتي الشعر القديمة والجديدة، فصورة البهائم في الصحراء وهي ترعى الكلا صورة قديمة يراها البدوي يوميًا، أما ألوان الصورة، ونعني بها السهولة والبعد عن التكلف، فهي تدين بوجودها للبيئة الجديدة.

وفى الزهد أيضًا ظهر أثر للبيئة الجديدة فى قوله فى العصاة الذين يصرون على ارتكاب الآثام:

شروا برضا الله دنياهم      وقد علموا أنها بائدة  
إذا أصبحوا أصبحوا كالأسود      دبأت مجوعة حاردة<sup>(١)</sup>

إنه تشبيه لحال العصاة الذين تكالبوا وراء ملاذ الدنيا وهم فى كل يوم يخرجون يبطشون فى الدنيا، كالأسود التى تبيت مجموعة ثائرة لتخرج فى الصباح من محبسها غاية فى الشراسة والتوحش. ولعل أطرف ما فى هذا التشبيه هو صورة الأسود التى تحبس (مجوعة)، لا جائعة، مما يثير غضبها الشديد ثم تطلق فى اليوم التالى على فرستها. إن هذه الصورة انتشرت قديمًا لدى الرومان الذين يفعلون ذلك بالأسود ثم يطلقونها على السجناء والعاقين، إنه أثر امتزاج هذه الحضارة بالحضارة العربية، وأغلب الظن أن أبا العتاهية لم يشاهدها، لكنها كانت إحدى مرجعياته الثقافية ثم صدرت منه بشكل عفوى تلقائى.

ومن الطريف أننا لاحظنا على أبياته الزهنية أنه عمد فى التشبيه إلى تشبيه حالة مجالة وليس شيئًا بشيء كما فى الخمر أو المدح. وربما ينبع ذلك من أنه يريد نقل خبرة معينة إلى الناس، فهو لا ينزع إلى أن يشبه هذا الشيء بشيء آخر واحد مثله ولكنه يريد أن ينقل أن نتيجة هذا العمل كلها والتى تتشابه مع نتيجة العمل المشبه به.

(١) ديوان أبى العتاهية - ص ٨٩. حاردة: غاضبة.



ولقد لاحظنا أن الصور في شعر الزهد كانت محدودة وقليلة، وفي هذا تتفق  
والرأى القائل بأن «الشاعر ينشغل بنفسه في مرحلة التوبة والاستغفار على حين  
كان مشغولاً بفننه في مرحلة المجنون محاولاً بذل جهد غير عادي في انتقاء  
الألفاظ، وصياغة الصور الفنية وتنوع أتماطها، لكنه في شعر الزهد نجده ينظر إلى  
الواقع وتخف شطحات الخيال لديه ويخفف من الأحلام<sup>(١)</sup>».

---

(١) على إبراهيم أبو زيد (الدكتور) - زهد المجان في العصر العباسي - القاهرة - دار  
المعارف - ط ٢ - ١٩٩٤ - ص ٢٨٦.

## هجاء هاو محترف :

وإذا انتقلنا إلى الشاعر الثانى فى هذه المنظومة وهو دعبل الخزاعى والذى يعد شاعراً بكل ما فى الشعر من معنى؛ إذ له أسلوبه الخاص فى الشعر وله أبياته التى أشاد بها الكثير من النقاد، كقوله:

لا تعجبى يا سلم من رجل ضحكك المشيب برأسه فبكى  
ولكننا حينما نذكر دعبلاً فإن ما يكون له النصيب الأكبر فى شعره هو الهجاء،  
إننا عندما عرجنا على شعر أبى العتاهية عرضنا نموذجاً لدحه وهجائه وخبرياته  
لنرى أثر المرجعية فيه، إلا أننا عندما نعرض هنا لدعبل فإننا نقول كما قال الدكتور  
مصطفى الشكعة: «ليس ثمة نزاع فى شاعرية دعبل وبخبريتها فى مختلف  
الأغراض، ولكنه إذا قال فى الهجاء أحسن قارئه وكأنه يقرأ لشاعر خلق لكى يقول  
الهجاء»<sup>(١)</sup>. وقد أكثر دعبل فى هجائه من استخدام الحيوانات، من ذلك قوله:

أسود إذا ما كان يوم وليمة  
ولكنهم يوم اللقاء ثعالب<sup>(٢)</sup>  
وقوله:

فكان كالكلب ضراء مكلبه  
لصيده، فعدا فاصطاد كلابه<sup>(٣)</sup>  
وقوله:

كأنه كبش إذا ما بدا  
لكنه فى طبعه نعجة<sup>(٤)</sup>  
أو قوله:

يخدو على أضيافه مستطعماً  
كالكلب يأكل من بيوت الناس<sup>(٥)</sup>

(١) مصطفى الشكعة (الدكتور) - الشعر والشعراء فى العصر العباسى - ص ٢٣١.

(٢) ديوانه ص ٥٥.

(٣) ديوانه ص ٧٤. ضراء مكلبه: أى علمه الصيد، كلابه: صاحب الكلب.

(٤) الديوان ص ١٠٧.

(٥) الديوان ص ١٦٨.

وقوله:

أنت الحمار حروناً إن رفقت به  
وقال يهجو جارية:

الأم على بغضى لما بين حية  
وضبع وتمساح تغشاك من بحر<sup>(٢)</sup>  
ويصف أخرى بقوله:

شبهتها لما تغتست لهم  
بنعجة قد مضغت صوفاً<sup>(٣)</sup>

وإضافة إلى اللجوء إلى الحيوانات المعروفة في الهجاء، فإنه لا يكتفى بل يعرض إلى الوحش الخرافي أو الغول، فيرسم لجارية صورة قبيحة تأخذ ملامحها من مخيلة المستمع، فكل له تصوره الخاص بالغول، إلا أن الإجماع يكون على بشاعة الشكل، فيقول فيها:

ووجه كوجه الغول فيه سماجة  
مفوهة شوهاء ذات مشافر<sup>(٤)</sup>

وكذلك يستعين بأحد المظاهر الطبيعية الصامتة وهو الطلل ليوظفه توظيفاً خالفاً للمعهود، فإن كان الطلل رمزاً وذكرى لديار الأحبة، وإن كان محبوباً على قبح مظهره، إلا أنه لدى دعبل قد وظف توظيفاً طريفاً يلائم الهجاء ويراعى الحقيقة وهي قبح شكل الطلل، فيقول:

تمت مقابح وجهه فكأنه  
طلل تحمل ساكنوه فأوحشا<sup>(٥)</sup>

ما أبدع هذا التوظيف الواقعي للطلل في إطار الغرض الذي استخدمه فيه

---

(١) الديوان ص ١٧٢. الحرون: الدابة إذا استلج جريها وقفت، قمصا: رفع يديه وطرحهما معاً ويكنى بذلك عن الغرور.

(٢) الديوان ص ١٦١.

(٣) الديوان ص ١٩١.

(٤) الديوان ص ١٦١.

(٥) الديوان ص ١٧١، تحمل: ارتحل.

الشاعر الأمر الذى ينم عن محاولة للاستفادة من هذا المظهر القديم الملازم للشعر وتوظيفه ليناسب بيئة شعرية حضارية، ومن هذه التوظيفات المناسبة للبيئة الشعرية قوله:

حتى كأنك نعمة فى نعمة      أو غصن شوك فى حديقة نرجس<sup>(١)</sup>

إنها الحداثات المنتشرة حول الشاعر فى بيئته، فلم لا يغترف من معين هذه البيئة وهو ابن لها، فهو يشبه المهجو بنصن الشوك الذى يفسد جمال حديقة نرجس، إلا أن هذا النوع من الهجاء يعد رقيقاً بالنسبة لدعبل الذى اعتاد فى هجائه على استخدام أقذع أنواع السباب والفحش والخوض فى الأعراض، ولكن البيئة المترفة الناعمة كان لها أثر فى نفس دعبل سليلت اللسان.

وللبينة التى يعيش فيها الشاعر أثر آخر وهو سهولة الألفاظ كما أن روح السخرية الفكهة العالية فى الشعر أتاحتها وسائل الحضارة بما أتاحت من سهولة فى الغيش وتفرغ من مكابدة العناء للحصول على حياة سهلة رغدة، فلم يعد العربى يعانى قسوة الحياة كما كان من قبل، فقد تفرغ إلى حد كبير لفنه، ويجب ألا ننسى مرجعية أخرى؛ وهى نشأته ومصاحبته للأشرار وما اعتاده فى مثل هذه الحياة من شر فى الطباع.

### العباس بن الأحنف.. وتفرغه التام للغزل:

لنشأة العباس بن الأحنف - العربى الخالص - فى بغداد من جهة، وغنى أسرته من جهة أخرى آثار واضحة جلية فى شعره، فهو أولاً تفرغ للغزل، فلم يبال العباس بأولئك الذين اتهموه بقصر الباع فى الشعر؛ لأنه لم يعدد القول فى فنونه المختلفة، كما يذكر د/ الشكعة<sup>(٢)</sup>، وللعباس رد على ذلك بقوله:

(١) الديران ص ١٦٩.

(٢) مصطفى الشكعة (الدكتور) - الشعر والشعراء فى العصر العباسى ص ٣٤٦.

لخونى فى القريض فقلت ألهو وما منى الهجاء ولا المديح<sup>(١)</sup>

والتفرغ للغزل يدل على متهى الرفاهية والترف، فكون الشاعر يتفرغ لمثل هذا الغرض إنما يدل على استغنائه عن المال الذى يطلب بالمدح، كما يدل على عيشة الفارغ من مشاكل الحياة وصعوبتها. كذلك ظهرت آثار تربيته فى بغداد حيث تحف به أبرز معالم الحضارة ورغد الحياة فى حاضرة بنى العباس، إذ ظهر غزله فى متهى الرقة يجفو تمامًا عن روح البداوة سواء من ناحية الألفاظ أو المعانى، وهو فى تأثره بمن سبقه إنما كان يأخذ ما يناسبه من تشبيهات شائعة تلائم بيئته ونفسه، فمن استخدامه للتشبيهات السائلة تشبيه المحبوبة بالبدر كقوله:

منعم كالبلدر فى طرفه سحر به يجنى ثمار القلوب<sup>(٢)</sup>  
وقوله:

يا حسنها حين تمشى فى وصفها كأنها البدر يبدو فى المصاييح<sup>(٣)</sup>  
وكقوله:

صادت فؤادى مكساةً منعمة كالبلدر حين بدا ييضاً معطراً<sup>(٤)</sup>  
وفى رقة تعبيره أيضاً:

وكان نسوتها الكواصب حولها زهر الكواكب حول بدر أزهـر<sup>(٥)</sup>

لقد اختار العباس من التشبيهات الشائعة فى المرأة البدر والشمس، وأكثر من هذا التشبيه، وندر فى تشبيهاته للمرأة بالريم، أو تشبيهها بالحية فى تنيها أو بالجؤذر وما إلى ذلك من حيوان الصحراء.

(١) الديوان ص ١٢٥.

(٢) ديوان العباس بن الأحف ص ٥٩.

(٣) الديوان ص ١٢٧.

(٤) الديوان ص ١٧٢.

(٥) الديوان ص ١٨٨.

واستكمالاً لما كان يتخيه العباس من تشبيهات القدماء - وهو غالباً بدون وعى، إنما هي المرجعية التي أصلها المنشأ المترف - لنجده يتحدث مثلاً عن حاله وقد أرقه الحب فيقول:

تجافى مرقضائى عن الوساد      كأن به منابت للقتاد<sup>(١)</sup>  
لقد اختار شجرة الشوك وهى من معالم الصحراء ليعبر عن معنى الأرق  
فظهر فى ثوب من السهولة والملاءمة البيئية (القدمية باستعارة نبات الصحراء،  
والجديدة بسهولة اللفظ).

وفى استعارة القديم نجد أن النابغة عبر عن المعنى ذاته بقوله:  
فبت كأن العائدات فرشن لى      هراساً به يغلى فراشى ويقش<sup>(٢)</sup>  
وكما وظف الشاعر القديم مظاهر الطبيعة للتعبير عن الأرق أو الشعور بثقل  
الليل وطوله كما فعل امرؤ القيس حين قال:

وليل كموج البحر أرغى سدوله      على بأنواع الهموم ليبتلى  
أو كما قال:

فيالك من ليل كأن نجومه      بأمراس كتان إلى صم جندل  
عبر العباس أيضاً عن طول ليله وحيرة النجم فيه بقوله:  
لما رأيت الليل سد طريقه      عنى وصلبى الظلام الراكد  
والنجم فى كبد السماء كأنه      أعمى تحير ما لديه قائد<sup>(٣)</sup>

---

(١) الديوان ص ١٣٣. والقتاد شجر صلب ينبت فى الصحراء له شوك كالإبر، وقد سبقه  
بشار بهذا المعنى عندما قال:

كان جفونه سولت بشوك      فليس لوسنة فيها قرار

(راجع ديوان بشار ج ٣ ص ٢٤٩).

(٢) ابن السكيت، إصلاح المطلق، ت أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون ط ٤، دار  
المعارف ص ٤٠٦.

(٣) ديوان العباس ص ١٣٩.

لقد جعل العباس النجم فى السماء كثيًّا حائرًا ما له هادٍ إلى ما ينبغى أن ينتهى إليه وهو فى الحقيقة قد مارس ما يُعرف فى علم النفس بالإسقاط، فالحال التى وصف بها النجم إنما هى حال الشاعر الذى حار واكتأب وتناول عليه الليل بظلامه الذى لا يتحرك.

كذلك يتضح أثر البيئة القديمة وتمازجها مع ما يعيشه الشاعر فى قوله:

أنا وعمك مثل المهر يمنعه      من قوته مريض المستأسد الغبارى<sup>(١)</sup>

إن صورة المهر وهو يرعى نبات الصحراء وقد يصده عنه حيوان مفترس بالقرب منه، إنما هى صورة يراها من يعيش فى الصحراء، ولكن العباس ابن بغداد استخدم هذه الصورة استخدامًا بارعًا ليصور لمحبوته مدى أهميتها، إن وجودها فى حياته ضرورة له كما القوت للمهر ولكن لا يصده إلا هذا العم الذى لن يرحمه إن اقترب، وفى الصورة بعدان: بعد تصويرى جاء من التشبيه وبعد نفسى يعكس حالة الشاعر إن عدم رؤية المحبوبة.

ويزخر ديوان العباس بالتشبيهات المأخوذة من البيئة المحيطة من أنهار وأزهار. فهو يصف المحبوبة مثلاً بأنها فى رقتها وصفاتها كغدير الماء الزقراق الصافى فقال:

وابتسم الصبح وأبسى لنا      عن غرة واضحة كالأضواء<sup>(٢)</sup>  
وقوله فى غزارة الدموع:

أستمطر العين لا تقنى مدامعا      كأن ينبوع بحر بين أشجار<sup>(٣)</sup>

ومن مظاهر الطبيعة اللافتة وجود نهر دجلة لذا فمن الطبعى أن يذكر فى الشعر:

(١) الديوان ص ١٧٧.

(٢) الديوان ص ١١٧. الأضواء: غدير الماء.

(٣) المرجع السابق ص ١٧٦.

وكان دجلة مذ حللتهم قربها      تجرى لساكنها بماء الكوثر<sup>(١)</sup>

ومن مظاهر الطبيعة أيضا تلك الزهور المنتشرة فى الحدائق والبساتين، لذا فإن الشاعر يشبه محبوبته بالأزهار فيقول:

بيضاء فى حمر الثياب كوردة      بيضاء مثل شقائق النعمان  
تهتز فى غيد الشباب إذا مشت      مثل اهتزاز نواغم الأغصان<sup>(٢)</sup>

إنها صورة رقيقة رسمها الشاعر يعايش واقعه ويجول بين ما انتشر فيه من بساتين، بتخير منها ما يريد لتكون مُعينًا له فى رسم صورته، فالفنان تكون حواسه مرهفة لاستقبال ما يصادفه من محسوسات بيد أن هذه العمليات الذهنية لا تظل على حالها<sup>(٣)</sup>، إلا أنه يوظفها كيفما شاء، ويتبين الأمر كما فى النموذج السابق، فصورة المحبوبة وحركتها هو ما جلب إلى ذهن الشاعر هذا التشبيه الذى استقبلته حواسه مما يحيط به فى بيته. إن غزل العباس على الرغم من أنه كان فى عصر انتشر فيه الغزل المماجن الفاحش الذى لا يرى فى المرأة إلا شهوة ومتعة فقط بل ومال نحو الشذوذ، إلا أن شعر العباس جاء رقيقًا لا ابتذال فيه وضع فيه المرأة فى مكان رفيع غير متهافت ولا تمتن حين يصفها<sup>(٤)</sup>.

إنها خطوة حقيقية واسعة نحو الرقى الحضارى، لم يحققه بشار تمامًا وغالبًا ما يرجع ذلك لدى بشار إلى مشكلتى العمى والنشأة فى مقابل حياة العباس الخالية من العقد النفسية.

---

(١) الديوان ص ١٨٩.

(٢) الديوان ص ١٦٦.

(٣) يوسف ميخائيل أسعد- سيكولوجية الإبداع فى الفن والأدب- الهيئة المصرية العامة للكتاب- ١٩٨٦ ص ٥١.

(٤) مصطفى الشكعة (الدكتور) - الشعر والشعراء فى العصر العباسى- ص ٣٦٧.





## المبحث الثاني

### المجاز

#### «الاستعارة أفضل المجاز وأدل أبواب البديع» ابن رشيق

سبق الحديث في بداية هذا الفصل عن تقديم التشبيه وتفضيله على الاستعارة للدرجة التي تجعل بعض البلاغيين كالقاضي الجرجاني يذكر أن العرب لم تكن تحفل بالاستعارة<sup>(١)</sup>. إلا أننا كنا ضد هذه الآراء حين قرنا بين نضوج العقل وتقدمه والزيادة في استخدام الاستعارة.

ومن النقد «من يستحسن الاستعارة القريبة وهو ما يكون المستعار مناسباً للمستعار له.. ويرى البعض أن خير الاستعارة ما بعد»<sup>(٢)</sup>.

وتعرف الاستعارة «أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروفاً، تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه نقلاً غير لازم، فيكون هناك كالعارية»<sup>(٣)</sup>.

ويرى ابن جني أن الاستعارة لا تكون إلا للمبالغة وإلا فهي حقيقية. ويقصد ابن جني بالمبالغة أن المستعار له يأخذ صفة من المستعار منه وهما متغايران، أي لا يأخذ الشيء وصف نفسه أو وصفاً يمكن أن ينطبق في الحقيقة عليه دون الحاجة للاستعارة، مثل ما أشار عبد القاهر إلى قول الشاعر:

والحشو من حقانها كالحنظل<sup>(٤)</sup>

(١) القاضي الجرجاني، الوساطة، ص ٣٢.

(٢) الآراء معروضة في العمدة ج ١ ص: ٢٣٥-٢٣٦.

(٣) أسرار البلاغة ص ٢٧.

(٤) المرجع السابق ص ٢٨.

فأجرى الحفان على صفار الإبل، وهو موضوع لصغار النعام فهذه ليست استعارة؛ إذ لم تعد هذه الاستعارة شيئاً<sup>(٢)</sup>. وقد أطلق عليها عبد القاهر اسم الاستعارة غير المقيدة، كذلك يبعد عن مجال الاستعارة ما كان شائعاً؛ لأنه لا يؤدي ما تؤديه من معنى جمالى كقولك ساربي الحنين إلى رؤيتك، كذلك أشاد عبد القاهر الجرجاني بدور الاستعارة وأهميتها فى الإيجاز والتشخيص والتجريد<sup>(٣)</sup>.

إن من رأى وجوب قرب الاستعارة كالسكاكى كان يحترز بذلك من الوقوع فى الألفاظ والتعمية<sup>(٤)</sup>، كذلك يؤكد الأمدى<sup>(٥)</sup> أن العرب إنما استعارت المعنى لما ليس له إذ كان يقاربه أو يدينيه أو يشبهه فى بعض أحواله.

إننا نعتقد أن الذين فضلوا بعد الاستعارة هم أولئك الذين فهموا طبيعة التجربة الشعرية وأن الأساس فيها قدرة الشاعر على إيصال ما يريد من معنى

---

\* ناقش النقاد الغربيون ما يشبه هذه الفكرة فى رأى الذى قدمه رينيه ويلك: «كان ريتشاردز شديد الاحتجاج على معاملة الاستعارة على أنها انحراف عن الممارسة اللغوية المألوفة بدلاً من النظر إليها كمصدر مميز ولا غنى عنه لتلك الممارسة، إن «رجل» الكرسي و«عنق» الزجاجة كلها تطبيقات بالمماثلة من أجزاء الجسم البشرى على أجزاء الجسم من أشياء جامدة. زعلى كل فإن هذه الامتدادات قد تم تحملها فى اللغة، ولم نعتد بها إجمالاً على إنها مجازية، حتى ولو من طريق الحساسية الأدبية واللغوية فهى استعارات ذائبة أو ميتة. ويذكر إتش كونراد Elkonrad الاستعارة «اللغوية» بالاستعارة الجمالية، ويبين أن الاستعارة الجمالية نحو «رجل» الطاولة تبرز السمة الظاهرة فى الشيء فى حين أن الاستعارة الجمالية تدرك بإعطاء انطباع جديد للشيء».

راجع رينيه ويلك، نظرية الأدب ص ٢٥٣.

(١) إبراهيم بن عبد الرحمن الغنيم (الدكتور) الصورة الفنية فى الشعر العربى ط ١ القاهرة

الشركة العربية للتوزيع ١٩٩٦ ص ١٤٨.

(٢) مفتاح العلوم ص ٣٨٧.

(٣) الموازنة ص ١٧.

على شرط ألا تبعد الاستعارة جدًّا حتى لا يدري ما المقصود بها كما نوه إلى ذلك ابن رشيق<sup>(١)</sup>.

إننا في إطار بحث الاستعارة نبحت أصلاً في المجاز وهو «الكلمة المستعملة في غير ما هي موضوعة له بالتحقيق استعمالاً في الغير بالنسبة إلى نوع حقيقتها مع قرينة مانعة عن إرادة معناها في ذلك النوع»<sup>(٢)</sup>.

وتعد الاستعارة أكثر الأشكال المجازية أهمية وأكثرها شيوعاً وهي عند النقاد أكبر أبواب المجاز.

---

(١) العملة ص ٢٣٦.

(٢) مفتاح العلوم ص ٣٥٩.

## نماذج مجازية :

لقد تميزت الصور في الشعر العباسي بتنوع شديد في توظيف الاستعارات بدا فيها أثر البيئة الشعرية فمنها ما اتسم بالتعقيد أو سيادة النزعة الفلسفية التي تحطت المعاني البسيطة والصور قريبة التناول، فقدره الشاعر على التجريد زادت كقول أبي نواس عن الخمر وما تحولت إليه من رقة وصفاء:

فلم تنزل تأكل الليالى      جثمانها ما بها انتصار  
حتى إذا مات كل ذام      خلص السر والنجار<sup>(١)</sup>

إن الليالى حيوان مفترس تأكل من الخمر التي تشبه القريصة، جثمانها أو ما هو مادي منها فلا يتبقى إلا الجوهر. إنها فكرة فلسفية تشي بالمرجعية الثقافية الفلسفية العالية للشاعر.

ويتحدث بشار ويتبعه أبو نواس عن الخمر بصورة استعارية غريبة لا يتسنى لنا فهمها إلا بعد فهم ما غلب عليه من روح ذهنية، فبشار يقول:

شرينا من فؤاد الدن حتى      تركنا الدن ليس له فؤاد<sup>(٢)</sup>  
ويشاركه أبو نواس في المعنى فيقول:

ما زلت أستل روح الدن في لطف      وأستقى دمه من جوف مقروح  
حتى اثبتت ولى روحان في جسد      والدن منطرح جسمًا بلا روح<sup>(٣)</sup>

لجأ الشاعران إلى هذه الصورة التي شها فيها نفسيهما بحيوان مفترس قد انقض على فريسته فراح يلغ من دماها. ففي صورة أبي نواس يرى أن الدن جسد وكانت الخمر دماً بل روحاً لهذا الدن، حتى أنه عندما شربها الشاعر أكسب روحه روحاً وألقى الدن بلا حراك.

(١) ديوان أبي نواس ج ١ ص ٣٩٨، الزام: العيب، النجار: الجوهر.

(٢) ديوان بشار ج ٤ ص ٤٦.

(٣) ديوان أبي نواس ج ١ ص ٢٥١.

إن هذا اللجوء لهذه الصورة وهذا المعنى إنما هو معنى ذهنى لا دخل فيه إطلاقاً لمجال الواقع. ومن هنا فإننا نرى كيف تأثر الشاعر بروح الفلسفة التى انتشرت فى العصر فراح يسبح فى الخيال مطلقاً له العنان، والصورة قد تبدو تلقائية صدرت عن نفس تلقى مما حولها هذا النوع من التفكير الفلسفى، ونحن بهذا نعارض بشدة رأى الذى يرى أو يطلق حكماً عاماً على الوصف العربى - بما فيه العباسى - أن الشاعر لا يسمو فى أجواء الخيال وما يلبث الواقع أن يتشبث به ويقيده المنطق بوضوحه<sup>(١)</sup>.

إن الشاعر العربى - سواء بالأصل أم بالنشأة - ابن لبيته فعندما تنتشر الحضارات المختلفة من حوله فلا بد أن يتأثر بها فيأخذ كل شاعر منها ما يتلاءم ونشأته ليكون مرجعيته الخاصة، لذلك فإن تعميم الحكم باقتقاد الشاعر العربى قدرته على التحليق فى الخيال أو بناء أفكار ذهنية هو حكم خاطئ. وتتنوع الاستعارات أيضاً لتظهر لنا تمازجاً بين قديم وجديد، كقول بشار هاجياً:

إذا سلم المسكين طار فواده مخافة سؤل واعتراه جنون<sup>(٢)</sup>

يعلق الدكتور العربى درويش على هذا البيت بقوله: إن الهجاء بالبخل من الصور المعروفة فى الشعر ولكن الحديد هنا تلك الصورة الساخرة<sup>(٣)</sup>. ونضيف أن هذه الروح عالية الدعابة أو ما يطلق عليه الآن «القفشات» إنما تسيطر على عصر ازدهرت فيه الحضارة وخرجت بالناس إلى رحب الحياة واتساعها بالإضافة إلى ليونة الألفاظ وبساطة التركيب.

ومن رقيق استعاراته أيضاً والتى توضح تعاضد القديم وأثر الحضارة فى نمو

(١) إيليا حاوى - فن الوصف ص ٢٢٤.

(٢) العربى حسن درويش (الدكتور) - الشعراء المحدثون فى العصر العباسى ص ٦١.

(٣) المرجع السابق.

العقل باستقصاء الصورة وامتدادها على آيات متتالية قوله واصفًا صورة النبات الذى ينمو فى قلب الصحراء:

مكعبرا نداءه المثلدى	فيه لصيران الفلا تغلى
لم يغد بالفيض ولا بالعد	إلا بماء المعصرات الهد
مختلف التيجان فى التندى	كلل بالأصفر بين السورد
وبالبنفس المشرق الرخود	والجون مشبوا بلون الفهد <sup>(١)</sup>

تطالعنا الآيات أولاً ببعض الألفاظ الصعبة ولاشك أن هذا الأمر طبعى فهو يصف نباتاً نبت وسط الصحراء البيئة الأصلية التى نما فيها الشعر، فاستخدم ألفاظاً تتناسب مع هذه الصحراء، إلا أننا نلمح فى الآيات أثر الحضارة والبيئة الثقافية، فبشار أولاً يحدد المكان، فلقد نبت هذا الزرع وسط رمل مجتمع أصابه الندى فى أرض ترعى فيها قطعان بقر الوحش، ويبدأ بشار باستقصاء عناصر صورته هذا الاستقصاء الذى يتضح فيه نمو العقل وقدرته التامة على السيطرة والإمساك بتفاصيل ومكونات صورته التى امتدت على مدار مجموعة من الآيات<sup>(٢)</sup>.

فهذا الزرع لم ينبت نتيجة لسيل أو لريه بماء من مياه العيون لكنه ارتوى بماء السماء أو المطر وقد غطى هذا النبات الرىا على وجه الاستعارة، وقد جعل هذه النباتات والورود مختلفة الألوان تيجاناً على رؤوس الرىا...، ومن هذه الزرود البنفسج اللين ولم يكف بوصف هذا البنفسج باللين والنضارة بل لقد نقل أيضاً

---

(١) ديوان بشارج ٢ ص ٢٣١. مكعبرا: رمل مجتمع، المثلدى: المغلى، صيران الفلا: قطع بقر الوحش، المعصرات: السحاب، الهد: الذى له صوت، التندى الكرم، البنفسج: ترخيم البنفسج، الرخود: اللين، الجون: الأصفر، لون الفهد: الغبرة.

(٢) تكتمل ملامح هذه الصورة بمجموعة أخرى من الآيات تضافر فيها التشبيه مع الاستعارة.

لون هذا البنفسج فهو أصفر مشوب بغبرة. إن هذه الدقة في نقل الصورة ما من شك أنها وليدة ثقافة جديدة مغايرة لما كان من ثقافة الماضي؛ إذ كان الشاعر فيما سبق لا يهتم بهذا الاستقصاء المفصل لأجزاء الصورة.

وبنفسج بشار المشرق قريب الشبه من نور دعبل فهو:

ضحوكًا إذا لاحت له الرياح      تأود كالشارب المرجح<sup>(١)</sup>

إن الاستعارتين في البيت كان من شأنهما أن أعطتا الصورة وضوحًا وعمقًا فهذا النوار الذي بدا في نصارته إنسانًا يضحك بسبب مداعبة الرياح له فراح يتمایل كالسكران وقد كان يوسع دعبل أن يستخدم الاستعارة مرة واحدة في إضافته صفة الضاحك على النور فيكتفى بذلك ويقول إذا حركته الرياح. إلا أنه استخدم الفعل «لاعب» بما في صياغة الفعل من معنى المشاركة والتفاعل، فكسا الصورة حيوية وحركة.

ولسلم في مجال ذكر الزهور ووصفها قصب السبق؛ إذ يعد أول شاعر يخص زهرة بعينها بمقطوعة خاصة لا يتنازعها وصف للخمر أو الغزل<sup>(٢)</sup>، وفي هذه المقطوعة يقول مسلم:

كم من يد للورد مشكورة      عندي وليست كيد النرجس  
الورد يأتي ووجوه الريى      تضحك عن ذي برد أملس  
وقد تحللت بعقود الندى      نابثة في الأرض لم تغرم  
ولن ترى النرجس حتى ترى      روض الخزامى رثة الملبس<sup>(٣)</sup>

الورد هو زهرة مسلم الأثيرة التي يفضلها ويعليها على زهرة النرجس، ويذكر وجه الفرق بينهما، فالورد يظهر مزينًا للريى والتي تبدو مزدانة ناضرة

(١) ديوان دعبل ص ٢٦٥.

(٢) الشعر والشعراء في العصر العباسي ص ٢٦٥.

(٣) ديوان مسلم ص ٣٢٤ - ٣٢٥.



بوجوده، وتبدو وقد تحلت بالندى الذى يبدو على وجه الأرض وكأنه حبات لؤلؤ تقلد الربا، ويستخدم مسلم الكناية فى «رثة الملبس» لتدل على قبح منظر الخزامى والتى تنمو زهرة النرجس فى وسطها فلا تتمتع العين بأى جمال فى هذا المنظر، لقد تأتى مسلم فى اختيار اللفظ والصياغة الرقيقة، بل إنه أضاف إلى لوحته حياة باستخدام الاستعارة (وجوه الرى تضحك - تحلت بعقود الندى)، والكناية (رثة الملبس).

لقد أتاح الحاضرة الكثير من مظاهر الترف، فهناك الحدائق المتعددة بمختلف أنواع الزهور وهذه الطبيعة الجديدة كان لا بد أن يقف الشعراء إزاءها فراحوا يفاضلون بين هذا النوع من الزهر وذاك، إنها أبهة الحاضرة وتدليلها لمن يعيشون فى ظلها، بعدما تفرغوا تمامًا من كد الحياة وقسوتها وانساقوا وراء الحاضرة الجديدة وما تعج به من صور النعيم.

وقد تصنع الاستعارة نوعًا من الأحاجى الطريفة، وذلك فى مثل قول بشّار:

وقريت لمسير منك يومثلو مراكب منك لم تولد ولم تلد  
تغلى بهن طريق ما به أثر فى مستو ما به حزن ولا جدد  
لا فى السماء ولا فى الأرض مسلكتها ولا تقوم ولا تمشى ولا تحدد  
جون مجللة قعس مجرشة ما بات يرمضها أين ولا خضدد  
تاوى الأزمة فى أذناها وبها فى السير يعدل إن جارت فتقتصد  
من كل مقربة للسير متقزة جوفًا تجمع منها الجوجؤ الأجدد  
نشورت بقرا ما مثلهم بقمر إن قمت قاموا وإن قلت أقعدوا قعدوا<sup>(١)</sup>

(١) ديوان بشّار ج ٢ ص ٢٨٣ - ٢٨٤. الحزن: ما غلظ من الأرض، الجدد: الأرض المستوية، تخذ: دخلت الثاقبة أى أسرع، الخضدد: وجع فى الأعضاء، نشورت: أثارت، بقرا: طير من طيور الماء.

بنيت الصورة السابقة على الاستعارة ليخرج الشاعر لنا هذا اللغز الذي كان في أثنائه ييث ومضات أو قرائن تمنع الإيهام، ولنحاول أولاً استجلاء هذه الاستعارات: جون مجللة، أى أنها ذات لون أغبر بليس الجلل أو الثوب الذى يوضع فوق الدابة، قفس مجرشة: القفس هى المرتفعة الأعناق من الخيل بسبب الازدهاء، وأما المجرشة فهى عظيمة الصدر متفخخة الجانين، وهى قوية إذ لا يصيبها تعب أو ألم فى أعضائها بسبب كثرة سيرها.

ولم يزل بشار يقدم سلسلة من الصفات المحيرة\*، بل يزيدها تعقيدا فيقول إن أزمة هذه المراكب تعقد أو تلوى فى أذناها، وشأن الزمام أو يلوى على رقبة الدابة يستخدم فى توجيه الدواب والتحكم فى حركتها سرعة وبطئا، وهذه الخيل مكرمة لدى صاحبها مقرية وهى سريعة فى سيرها إذ أنها دائما تسير وثبا. ويكمل بشار رسم صورة أخرى لها فهذه الخيول صائدة إذ تعدو خلف بقر الوحش.

كل هذه الاستعارات رسمت صورة لفرس بشار إلا أن هناك ما أطلقنا عليه الومضات أو القرائن التى تمنع أن تكون الصورة مرسومة للخيل، ونقسم هذه القرائن إلى نوعين: قرائن ترتبط بالمستعار له، وقرائن أخرى مساعدة تتضافر مع قرائن المستعار له وهى ترتبط بالمكان.

١- قرائن المستعار له هى:

(أ) لم تولد ولم تلد.

(ب) تلوى الأزمة فى أذناها.

(ج) جوفا تجمع منها الجوجو الأجد.

إنها ليست من الحيوان، أزمتها تعقد فى مؤخرتها وليس فى الأعناق كما هو الحال فى الحيوانات. صدرها القوى أجوف لا فؤاد به.

---

(\*) وصفناها بالمغيرة لأن بشارا ابتدأ بكلامه بقوله أنها مراكب لم تولد ولم تلد.

٢- قرائن مساعدة (ترتبط بالمكان):

(أ) طريق ما به أثر.

(ب) مستوى ما به حزن ولا جدد.

(ج) لا فى السماء ولا فى الأرض مسلكتها.

إن الطريق الذى ليس به أثر هو البحر. ويتضافر مع هذا المعنى: أنه طريق ليس به مرتفعات أو سهول.

وبهذه القرائن تتكامل الصورة - وصف السفينة - ويبدو جل الأحجية الذى برع بشار براعة تامة فى أن يقدم من خلال عقلية الشعرية الناضجة ربطاً بين بيتتى الشعر، فراح يتحدث عن موضوع من أسس الشعر القديم وهو وصف الرحلة إلى الممدوح ووصف الراحلة، واستخدم فى وصفه ذاك بعضاً مما كان يطلقه القدماء وهم يصفون حالة إبلهم<sup>(١)</sup> أو خيولهم فى الصحراء، فاستخدم مفردات مثل (خضد- أين- مربة- منقزة)، إلا أنه أضفاه على الوسيلة الجديدة فى الانتقال وهى السفينة.

لقد تمكن الشاعر من أدوات ومهارته وحذقه لطريقة القدماء، ولعله هنا يحاول أن يقدم للنقاد الذين كانوا يقدرّون العرب الأقحاح ولا يحفلون بشعر المولدين، وحاول أن يقدم لهم دليل إتقانه وتمكنه من طريقة هؤلاء الفصحاء الذى تربى ونشأ فى حجوهرهم كما قال عن نفسه. وإذا كان بشار قد أكثر فى شعره من استخدام الألفاظ الصعبة مع عيشه فى ظل البيئة الناعمة السهلة ليتزعج من معاصريه اعترافاً بفحولته، وإذا كان هؤلاء النقاد يفضلون الالتزام بمنهج السابقين، فإننا نجد أن هناك من وعى طبيعة العصر- وإن كان من النقاد

---

(١) عبد الفتاح صالح نافع (الدكتور) - الصورة فى شعر بشار بن برد ص ١٥٧. قام الباحث فى كتابه بعرض هذا النموذج إلا أنه اقتصر على نقل ما قدمه شارح الديوان ولم يقدم للقارئ أى تحليل يكشف عن الصورة أو نميزها.

المتأخرين - فالقلقشندى<sup>(١)</sup> يتعجب ممن يتعاطون وحشى الألفاظ وشظف العبارات، وهو ممن سكنوا الحضر فوجدوا رفه العيش، ولا يخلد إلى ذلك إلا جاهل بأسرار الفصاحة أو عاجز عن سلوك طريقها، ومن هنا فإنه يمتدح أبا العتاهية الذى كان فى غرة الدولة العباسية وشعر العرب إذ ذاك موجود كثير، وإذا تأملت شعره وجدته كالماء الجارى رقة ألفاظ ولطافة سبك. وقد أورد لأبى العتاهية قصيدة فى مدح المهدي تختار منها هذه الصورة الاستعارية:

أنته الخلافة منقادة إليه تجرر أذيالها<sup>(٢)</sup>

إن الخلافة وأمر الحكم جاء إلى الخليفة كالدابة الذلول المنقادة له فهى طوع أمره. إن الاستعارة صنعت صورة قريبة من الأذهان، وإذا كان القلقشندى يرى أن هذا من أرق الشعر، وهو فى رأيه هذا وإشادته بشعر أبى العتاهية السلس<sup>(٣)</sup> يختلف عن الآراء التى كان يطرحها الأصفهاني<sup>(٤)</sup>، والتى كان يوردها على لسان معاصري أبى العتاهية بأن شعره كثر فيها الساقط أو «لو أن أبا العتاهية طبع شعره بجزالة اللفظ لكان أشعر الناس»، إذا لقد اختلفت مقاييس جودة الشعر. وأرى أن الحقيقة فى رأى الأصفهاني تعود إلى قلة استخدامه للتشبيه أو المجاز فى شعره، الأمر الذى ينعكس بشعره عن العمق والتكثيف. الدلالى الذى تمنحه الصور البلاغية القائمة غالباً على التشبيه أو المجاز.

(١) صبح الأعشى - القلقشندى ج ٢ ص ٢٣١ - ٢٣٢.

(٢) لأبى العتاهية بيت من نفس الوزن، كما أن صدره قريب المعنى مع اختلاف الغرض بما قد يوحي بعدم مصداقيته الشعرية، وهو فى البيت يشبه المتية بجيوان لكنه هنا حيوان مفترس يترىص بالإنسان ثم يتسلل إليه ليقضى عليه، وفى البيت يقول:

أنته العتية مقتالة رويدك تخطل من ستره

الأمالى فى لغة العرب ج ١ ص ٢٨٠.

(٣) أورد صاحب خزانة الأدب بيت أبى العتاهية نفسه على أنه من الطرب من الشعر - خزانة الأدب ج ١ ص ٤٥٧.

(٤) الأغاني ج ٤ ص ٦٥.

وإذا كان أبو العتاهية لا يحفل بالصور البلاغية كثيراً ويفضل عليها المباشرة والتقريرية بسبب ما غلب على شعره من الزهد الذى - كما سبق وأشرنا - يجعله يكف عن شطحات الخيال، فإن مسلماً كان دائم الحرص على تلوين شعره بألوان البديع، وكثيراً ما زخر شعره بهذا الفن الرفيع الذى يعمل على تجميل وتحميد الصور التى أراد رسمها فى شعره، ونجدنا هنا تنفق مع سكفوزينوف الذى كان يرى أن الاهتمام بالتفنن الخاص بالصور المجازية وازدهار التطبع المتكلف للأشكال الأدبية إنما يزدهر فى الفترات التى يصيب فيها التأزم هذا النوع أو ذاك من أنواع الوعى الذاتى<sup>(١)</sup>.

فالتأزم هنا ليس بمعناه السلبي - وهو الوقوف أمام صعوبات أو مشاكل - لكن المقصود بالتأزم هو مواجهة التغير، والذى يستطيع الشاعر الجيد أن يدركه ويعيه ذاتياً ثم يقدر أن يتواءم معه. وانطلاقاً من هذه الرؤية نعرض أحياناً لمسلم تألق فيها جداً وحرص على انتقاء استعاراته ويذكرنا فيها إلى حد كبير بوصف بشر فى وصف نبات الصحراء:

وغضراء يدهو شجو مكيتها الصدى	إذا نسفتها الريح ريحانها شعل
سقاها الثرى ماء الندى وأسرها	من القيق حتى أسرع السارح الربل
كاسها الحلا الوسمى من كل جانب	طرائق حتى سود حوزاتها شهل
تحلب منها مستسر من الندى	بريح الصبا والروض أحينه غضل
أنفت بها والشمس تنفق بالضحى	وما صاحبى إلا المدامة والحجل
إذا شئت حيائى الثرى ينباتنه	وطالمنى فى روضه العصم العقل <sup>(٢)</sup>

(١) ف - د - سكفوزينوف. موسوعة نظرية الأدب - المجلد الثالث. إضاءة تاريخية على قضايا الشكل - القسم الثالث - الشعر الغنائى. ترجمة جميل نصيف التكريتى - دار الشئون الثقافية - وزارة الثقافة الأعلام - بغداد - العراق ط ٢ - ١٩٨٦ ص ٦٠.

(٢) ديوان مسلم ص ٢٦١. نسفتها: نقضتها وحركتها، شعل: مشتعلة الرائحة، أمرع: أخصب وأكلا، الربل: نبت، البقل: كل نبات اخضرت له الأرض، الحلا: مقصور النبات الرطب الرقيق، الوسمى: مطر الربيع الأول لأنه يسم الأرض بالنبات. الشهل: اختلاط =

لم تغادر عين الشاعر لقطة أو ملمحاً فيما رآه إلا ونقله إلينا، ولكنه لم ينقله نقلاً مباشراً من الواقع كما كان يفعل الشاعر الجاهلي لكنه نقله إلينا بحسه، لقد عبر عن انفعاله بالمشهد وكأنه يتمنى لو أن كل من يسمع يستمتع كما استمتع هو بهذا المظهر، لذا فقد حشد في تلك الأبيات كل ما استطاع من مؤثرات حسية، إنها صورة ملونة متحركة مسموعة مشمومة.

إن شاعرنا يقف وسط واحة خضراء يتفحه عطر الريحان الذي تهب عليه رياح الصبا ومن حوله يسمع صوت طائر المكاء يغنى شجياً وكأنه يغنى راجياً رجوع صوته فيأنس به، وهي واحة ندية يكثر كلؤها فترتع فيها الماشية، وترى الندى يملأ الأرض وقد بلل ورطب الحياء هذه الروضة حتى بعد بها عن القيقظ وحرارته وقد نزل بها مسلم في وقت الضحى إذ الشمس واضحة في السماء لكنه لم يشعر بحرارتها؛ لأنه في مكان معشب قد منحه مطر الربيع خضرة كثيفة، حتى كأن جوانبها مسودة من كثرة الخضرة وفي هذا المكان أيضاً تعيش جماعات الطباء مستمتعة بهذه الطبيعة الساحرة الغنية بالعشب.

وإذا كان الشاعر يصف واحة من واحات الصحراء التي يلقاها العربي أو البدوي أثناء ترحاله، إلا أن شاعرنا - ولا شك - وإن بدا متأثراً بالألفاظ الصعبة المستقاة من بثر القديم لكن الصورة ظهرت في حلة الخضرة الجديلة، التي منحت أبناءها ثقافة فكرية عقلية مغايرة تتمتع بالأناة والعمق في إدراك معطيات الطبيعة ففهم البكل وإيرازه يكون من خلال تناول الجزئيات، إنه وعى تقف ورواه الخضرة بما كفلته لأبنائها من استرخاء ذهني من جهة، وفلسفة تنوغل في مكونات الأشياء لتخرج ظواهرها من جهة أخرى، ويدلنا على هذا التوغل والاستقصاء ذلك التكيف الاستعاري في هذه الأبيات المتتالية إنها كما يقول القدماء:

---

= اللونين: خضيل: رطب وهو أيضاً النبات الناعم، الجحل: الزق، العصم: الرباط، والعصمة: البياض في يدى الظلي والقرس، وأظنه يقصد العصمة إذ هي أقرب لسياق الأبيات.

«الاستعارة المصيبة التى تتضمن ما لا تتضمنه الحقيقة»<sup>(١)</sup>؛ لأن الشاعر لا يريد نقل الحقيقة عارية عن هذا الجمال الذى تمنحه الصورة البلاغية، حتى وإن كان ما يريد نقله فى الحقيقة جيلًا لكن إضفاء تجربة الشاعر وانفعاله بهذا الحدث هو ما جعل لما هذا الإطار الرائع الذى صنعتته الصورة المجازية.

فالاستعارات «فى ربحانها شعل، أسرها الثرى من القيقظ، كساها الوسمى الحلا، الروض أعينه خضل، الشمس تنعق، حيانى الثرى» كلها جاءت فى مكانها وقد وظفت توظيفاً جيداً يتكامل ليشكل الصورة، فرائحة الريحان مشتعلة كالنار فهى واضحة تملأ المكان والأرض الرطبة الندية محمية من الشعور بالحر، فمطر الربيع أهداها حلة من النبت الرقيق فامتلا الروض بالخضرة، وباستعارة «كساها الوسمى» نوع من الدقة\* فى تحديد الموسم الذى نزل فيه إلى هذه الواحة إنه فى منتصف الربيع تقريباً فالوصف مطر يتزل فى أول الربيع تنمو على أثره ويسرعة هذه النباتات الحولية الخضراء، كما أنه حدد الوقت الذى ارتاح فيه من عناء رحلته فقد كان وقت الضحى وهذا الوقت عادة لا يكون للراحة فى الصحراء بسبب حر الهجير، ولكن ليؤكد ما أثبتته للمكان من صفات الخضرة والنداء إذ أنه لا ينسى أثناء وصفه شيئاً عما ذكره سابقاً، وهذه هى قمة الترابط بين الأبيات التى يصنعها الشاعر بنفسه وهذا لا يجعل المستمع أيضاً موصولاً معه فالوصف وإن طال لا يفقد الشاعر التركيز فى الربط بين أبياته لتقديم الصورة كاملة كما أراد نقلها ولذا يبدو كما قلنا فى البداية حريصاً على نقل انفعاله بدقة للمستمع فهو طرف مهم فى المنظومة الفنية، وأعتقد أن مسلماً

---

(١) الصنائع ص ٢٦٨.

\* وهذه الدقة فى الاستعارة لا تعنى بها الدقة الحرفية التى يعنى فيها الشاعر بحرفية وأمانة النقل عن الواقع، وإلا لما استخدم كل هذه الاستعارات، ولكننى أعتقد أن هذه الدقة إنما جاءت نتيجة لمحاولة الشاعر إشراك المستمع فى هذه التجربة الفنية حتى لا يكون مجرد متلق سلبى.

كانت العملية الإبداعية لديه مرتبطة بأطراف ثلاثة مهمة لا غنى لأحدها عن الآخرين، وأطرافها هي المبدع - القصيدة - المتلقى. فكما غنى هو كمبرد ينتاجه الأدبى وعرف عنه اهتمامه بالصنعة الفنية، فلقد اهتم أيضًا بالمتلقى وبأن ينقل إليه ما يريد من خلال إحكام وربط وحدات القصيدة، ليشعر أن له دورًا فاعلاً في تشكيل القصيدة.

وتتجلى رقة الحضارة ورهافتها في تأثيرها على البيئة الشعرية ويتنوع ظهور هذا التأثير في رقة الأسلوب والألفاظ فتبدو في الصور القائمة على الاستعارات مثل قول العباس بن الأحتف:

وإنى لأستهدى الرياح سلامكم      إذا أقبلت من نحوكم بهبوب  
وأسألها حمل السلام إليكم      فإن هى يومًا بلغت فأجيبى<sup>(١)</sup>

إنها الرقة المتناهية في المعنى واللفظ للتعبير في موضوع الغزل في وقت شاع فيه الغزل المكشوف أو الشاذ، وذلك لانتشار الجوارح والحانات إضافة إلى بروز ظاهرة الغزل بالعلماء الواردة من الحضارة الفارسية، ومع ذلك فقد ظل العباس في أغلب شعره على الذوق سامى العاطفة خفيف الغزل، ولعل شعره مثل الجانب الآخر من الحياة في البيئة العباسية، فمن غير المعقول أن يسيطر المحزون والشذوذ على مجتمع يعد الإسلام أحد أبرز مرجعياته، فكما كان أبو العتاهية يزدهر مثالاً للجانب الدينى حتى وإن كان صاحب نظرة دينية ضيقة منغلقة لا ترى إلا الموت وسيلة للنصح، وربما كان ذلك رد فعل طبيعى منه إذ كان يواجه تياراً قوياً من الفجور والعريضة.

وبالمثل كان غزل العباس العفيف يمثل نوعاً من الالتزام واحترام قيمة من قيم المجتمع هى العلاقة بين الرجل والمرأة، فى وقت أصبح فيه الغزل نوعاً من المتع

---

(١) الديوان ص ٤٦.



الحسية القائمة على الفحش وإهدار أى معنى سام لمعانى الحب بين الرجل والمرأة، يعد الغزل العذرى هنا إحدى مرجعيات العباس.

وللعباس من هذه الاستعارات الرقيقة نماذج أخرى كقوله:

رفعت علينا بعدما      زرعت هواها فى الفؤاد  
فالقلب مزرعة الهوى      ونباته شوك القتاد

إن الشاعر الذى نشأ فى بغداد المطللة على النهر حيث الزراعة مرتبطة دائماً بروافد الأنهار، فمن الطبعى أن تكون صورة الزراعة من الصور المختزنة لدى الشاعر لتخرج بعد ذلك لتوظف - واعتقد أنه توظيف متعمد - مكونة صورة الخبيبة التى تبذر حبها فى قلبه لينبت - بسبب هجرها - شوكاً.

إنها استعارة مصنوعة كسابقتها وهى أيضاً مصنوعة من خلال الصور المختزنة التى يراها الشاعر حوله فى مخيلته لتخرج بعد ذلك وقد اقترنت بوظيفة خاصة فى القصيدة:

ولى جفن جفاها النوم فاتصلت      أعجاز دمع بأعناق الدم السرب  
إن مشهد النوق وقد خرجت فى جماعات وقد ربطت بعضها ببعض رآه  
العباس فاخترته، وعندما أراد أن يقدم صورة لحزنه على فراق محبوبته قال إنه  
يبكيها بدموع متلاحقة، وتتابع دموعه المشوبة بالدماء، وكأنها قد ارتبطت كترابط  
النوق أثناء خروجها للرعى. وإن كنا نلمح هنا تكلفاً فى الاستعارة للتباعد  
المعنى بين الصورتين.

ولعل هذه الاستعارات الرقيقة وانتشارها فى البيئة الشعرية هو ما حدا  
بسدبل الذى انخرط فى الهجاء مما أبعد شعره عن الإكثار من المجاز أو  
الاستعارات خاصة ما ارتبط منها بالطبيعة، إذ كان منشغلاً بتصويب سهام  
هجائه المقلع مباشرة من دون الحاجة لتنميق أو عمق الاستعارة. ولكن كان من  
الطبعى كما قلنا أن تفرض مثل هذه الصناعة المنتشرة نفسها لتظهر صوراً بهيجة

مزدانة بالمجازات، من هنا صنع دعبل قصيدة اشتهرت وأشاد بها معاصروه ولهذا قال دعبل أنا ابن قولى:

لا تمجى يا سلم من رجل ضحك المشيب برأسه فبكى<sup>(١)</sup>  
إن مثل هذه الاستعارة كتبت للقصيدة شهرة واسعة، حتى أن الخليفة عندما سمعها طرب لها وسأل عن قائلها فعرف أنه دعبل، فأمر له بعشرة آلاف درهم وخلعة من ثيابه ومركب من مراكبه<sup>(٢)</sup>.

ومن الغريب أن يعلق الأصمعى على هذا البيت عندما استحسنته بعض المستمعين بقوله إنه مسروق من قول الحسين بن مطير\*:

كل يوم بأقححوان جديد تضحك الأرض من بكاء السماء<sup>(٣)</sup>  
إن المعنى يختلف فى البيتين وإن اشتركا فى التضاد.

لقد استعار دعبل صفة الضحك للشيب بمعنى ظهوره وانتشاره، أما عند الحسين فقد استعار صفة الضحك للأرض وهو يعنى ثمر الزرع وإزدهاره فيها وكفى عن المطر بقوله «بكاء السماء»، ولعل تعليق الأصمعى على بيت دعبل مرجعه إلى أن أغلب معانى المتأخرين مأخوذة عن سبقهم. لقد حقق المجاز فى النماذج السابقة للمصور تميزاً وحضوراً قوياً فى ذهن المستمع إذ استطاعت حيوية المجاز وقدرته على تجاوز المألوف «إزالة الرتابة عن الأشياء وكشف عن علاقات جديدة بين عناصر الوجود»<sup>(٤)</sup>.

---

(١) الأغاني ج ١٦ ص ٢٥.

(٢) معاهد التنقيص ج ٢ ص ٢٠٤.

\* الحسين بن مطير: مولى بنى أسد، كان جده عبداً فأعتقه سيده، والحسين شاعر من مخضرمى الدولتين الأموية والعباسية، كان كلامه يشبه مذاهب الأعراب وأهل البادية- راجع أخباره فى الأغاني ج ١٦ ص ٢١.

(٣) الأغاني ج ٢٠ ص ١٤٠.

(٤) محمد حسن عبد الله (الدكتور)- الصورة والبناء الشعرى ص ١٢٢.

## نموذجان مجازيان متفردان :

أثناء البحث لرصد بعض الصور المجازية قابلنا نموذجين مجازيين طريفيين، استخدم فيهما الحيوان كأحد مظاهر الطبيعة، وقد تبدى فيهما أثر الحضارة القوي فظهرت فيهما سهولة الألفاظ من جهة ورفاهية التفكير- إن صح لنا التعبير- من جهة أخرى من أجل تشكيل مثل هذه الصور. ولعل تخصيص مكان لـهذين النموذجين كان لما رأيناه فيهما من تفرد وخصوصية.

الأول : لبشار؛ ولعله من أشهر ما نظم بشّار عندما روى لنا قصة حلمه بحماره الذى مات فأتاه فى المنام ليحدثه عن سبب موته، وقد جعل من هذا الحمار شخصاً صَبّاً أودى به العشق كما أودى بغيره من عشاق البشر، فأجرى بشار على لسان حماره هذا الشعر الطريف:

سبى خذ بى أنا	عند باب الأصهبانى
تيمّنى بينان	ويذلّ قد شجاني
تيمنى يوم رحا	بثناياها الحسان
ويغنىج ودلال	سلّ جسمى وبرانى
ولها خذ أسيل	مثل خد الشيفرانى
فلنا ميت ولو عشت	مت إذا طالت هوانى <sup>(١)</sup>

يقدم بشّار صورة فريدة لحماره ومعشوقته «الأتان»، فالحمار وقد صور فى أسوأ حال وقد هزل وسلّ جسده، أما المحبوبة فقد استعار لها كل صفات المرأة الجميلة كجمال الخد والبنان والأسنان، بل وإمعاناً فى الطرافة فهو يمنحها صفات معنوية كالدلال.

(١) ديوان بشّار ج ٤ ص ٢١٤.

والمثال الثاني: كان لأبي نواس؛ الذى احترف الصيد ونظم قصائد متعددة  
فى الطرد ثم حول إحدى أفكار الطرد إلى مجال الغزل، فقال:

لما بدا ثعلب الصدود لنا      أرسلت كلب الوصال فى طلبه  
جاء به والجليل يعتله      متقلبا رأسه على ذنبه<sup>(١)</sup>

يعد المثال السابق من أصدق الأمثلة على التفتن فى ضروب القول؛ فالكلب  
حيوان يضرب به المثل فى الوفاء، وعلى عكسه الثعلب فهو الغدر، ثم نقله أبو  
نواس إلى مجال الغزل فجعل الوصال وفاءً والصدود غدرًا، إنه ضرب من  
التمثيل وهو أحد نعمت الفصاحة والبلاغة كما قال ابن سنان<sup>(٢)</sup>، إذ يراد معنى  
فيوضح بالفاظ تدل على معنى آخر، وذلك المعنى مثال للمعنى المقصود،  
وأفضلية هذا الاستخدام ما يكون فيه من الإيجاز، كما أن تمثيل المعنى يوضحه  
ويخرجه إلى الحس والمشاهدة.

---

(١) الموشح؛ للمرزياني ص ٣٥٢.

(٢) مر الفصاحة ج ١ ص ٢٣٢.

## بين المجاز والتشبيه :

إذا كان النقاد القدماء قد «تضاربت آراؤهم»<sup>(١)</sup> حول التشبيه والمجاز كما سبق وذكرنا، فمنهم من قدم التشبيه على المجاز ومنهم من أقر بأن الاستعارة أبلغ من التصريح بالتشبيه. ولكن أحداً منهم لم يذكر علام يدل نحو الاستعارة باعتبارها أحد أبرز عناصر المجاز مقابل تراجع التشبيهات، لكن الأمر بدأ واضحاً لدى النقاد المحدثين الذين عزوا ذلك إلى النمو العقلي والحضارى<sup>(٢)</sup>، وهذا أمر لاشك فيه إذ أنه كلما ابتعد الإنسان عن نقل الواقع بمباشرة ووضوحه إلى تجاوز هذه المباشرة، فإن ذلك يدل على تطور عقلى ونضوج فى التفكير.

والعصر العباسى كان بداية للانفتاح على الحضارات المتعددة وكان كالنهر كثير الروافد، لذا فمن المنطقى أن نلاحظ ارتفاعاً فى نسبة المجاز مقارنة بالتشبيه وقبل أن أعرض هذه المقارنة فإننى أشير إلى أن أغلب الدراسات الحديثة التى تحدثت عن غلبة الاستعارات (خاصة تلك البعيدة عن النزعة المادية المباشرة) ودلالاتها على نمو عقلية أصحابها لارتباط التشبيه بالواقع وبأولية التصوير لدى الشعراء، أغلب هذه الدراسات اكتفت بتريد هذه المقولة، وتقديم بعض النماذج المجازية المنتشرة فى الشعر العباسى، لكننا نعتقد أن هذه القضية تكتسب نوعاً من المصداقية بمحاولة إقامة مقارنات أو إحصائيات، كذلك التى أقامها الدكتور الرباعى كما يلى:

---

(١) راجع الإيضاح فى علوم البلاغة ج ١ ص ٢٠٢، ٢١٠.

(٢) راجع فى هذه القضية مثلاً: مقدمة للشعر العربى لأدونيس ص ٣٢، وكذلك الطيبعتان الحية والصامتة فى الشعر الجاهلى (بهيج مجيد القنتطار) ص ٧٥١، ٧٥٧، تاريخ الأدب العربى (الزيات) ص ٢٧.

الشاعر	عدد الأبيات المدروسة	نسبة التشبيه إلى الاستعارة
امرؤ القيس	١٥٢	٢,٥ إلى ١
الفرزدق	١٨٩	١ إلى ١
مسلم بن الوليد	١٥٢	١ إلى ٣
أبو نغم	١٥٩	١ إلى ٦

ولقد أقام الدكتور الرباعي هذه الإحصائية<sup>(١)</sup> لإثبات زيادة نسبة الاستعارة كلما تقدم المجتمع، فاستطاع من خلال رصد هذه النسبة المتزايدة أن يؤكد أن هذا أمر طبعى ما دامت العقول التى تبذل والأذواق التى تتلقى فى الشعر قد أصبحت تتدرج فى الرقى والتثقيف، فالتشبيه وسيلة البساطة بينما الاستعارة وسيلة البلوغ والنضج.

ونتفق مع د/ الرباعي فى الارتباط بين نمو المجتمع وزيادة الاستعارة رأس المجاز خاصة تلك التى تحرر من ارتباطها المباشر بالواقع، أو كما أسلفنا التى تبعد عن النزعة المادية الواقعية، وكما أن خلاصة هذه المقارنة تنفق بشكل ما مع نتيجة الإحصائية التى قمت بها متناولة ديوان أبى نواس\*، والتى اشتملت على جميع أبيات الديوان ثم قسمناها تبعاً للمجاز والتشبيه لنجد ما يأتى:

---

(١) صابر الرباعي (الدكتور) - الصورة الفنية - فى النقد الشعرى ص ١٠٨

\* لقد كان اختياري لأبى نواس قائماً على كونه ممثلاً لشعراء الفترة من جهة بالإضافة إلى كونه من أكثر الشعراء الذين نأثروا ببيتى الشعر القديمة والجديدة، كذلك لقد نظم أبو نواس ويفزارة فى كل الأغراض الشعرية مما يتيح التعددية والتنوع فى المعانى وبالتالى الصور. اعتمدنا فى الإحصائية على الديوان الذى حققه إسكندر أصاف لأنه مقسم حسب الأغراض، الأمر الذى سهل معرفة كل الأغراض التى نظم فيها بشكل دقيق.

نسبة المجاز إلى التشبيه كانت ٩، ١: ١، أى أن نسبة المجاز تزيد بما يقارب الضعف عن التشبيه، كان منها ٦، ١ استعارة، وإن كان هناك اختلاف فى نسبة إحصائيتنا عما توصل إليه الدكتور الرباعي، إذ وصلت النسبة عند مسلم بن الوليد - معاصر أبى نواس - بين الاستعارة والتشبيه ٣: ١ فقد يعود هذا الاختلاف إلى التباين الكبير فى حجم الأبيات المدروسة؛ إذ تضمن ديوان أبى نواس ٦٩٤٢ بيتاً. بينما قامت الدراسة السابقة على ١٥٢ بيتاً من ديوان مسلم.

ولنا تعقيب على إحصائية الدكتور الرباعي؛ إذ لم يذكر على أى أساس كان اختياره لهذه المجموعة من الأبيات موضع الدراسة بحيث أتت نتائجها بهذا الاطراد الواضح، هذا بالإضافة إلى اختياره لمسلم ثم أبى تمام وهما من أشهر من عرف بالتأنيق، بل التكلف والصنعة لذا فإن الأمر قد يبدو طبعياً أن ترتفع لديهم نسبة الاستعارة بهذا الوضوح.

بقيت نقطة أخيرة فى دراسة الاستعارة ونموها فى ظل التطور الحضارى إذ نرى أنه كما يرجع نموها إلى النضج العقلى فإنه يعود أيضاً إلى التعقيد الذى شمل كل مظاهر الحياة، فلم تعد تلك الحياة بسيطة كما كانت من قبل، وهذا التعقيد فى المجتمع الذى أصبحت له مظاهر خاصة تسيطر عليه قد انسحب إلى حياة الناس، والشعراء هم طبقة من هذا المجتمع وهم المعبرون عن الناس وعن المجتمع لذا فقد تهرى على ألسنتهم مثل هذه الاستعارات - غير المباشرة - «بفطرتهم دون إعمال معرفة نظرية ولا وعى تحليلى لطرق استعمالها»<sup>(١)</sup>، وإن هذه الاستعارات كلما كانت قريبة الشبه مع ما فرضه الواقع من أفكار بدت غريبة جديدة فهى فى هذه الحال غير متكلفة ولا مصنوعة.

---

(١) محمد منلور (الدكتور) - النقد النهجى عند العرب ص ٥١.

## المبحث الثالث

### الصورة الوصفية (المرسومة بالكلمات)

إذا كانت الصورة تقوم بشكل أساسى على التشبيه أو المجاز فإن ذلك لا يعنى أن العبارات المباشرة أو خفيفة الاستعمال لا تستطيع أن تقدم صوراً بديعة، بل إن الواقع يؤكد أن بعضاً من الصور الجميلة الخصبة جاءت من استخدام الشعراء عبارات حقيقية لا مجاز فيها، «فالتعبير المناسب إذا كان مناسباً كان جميلاً، لأن الجمال ليس إلا القيمة المحددة للتعبير وبالتالي الصورة»<sup>(١)</sup> وكما قام الشعر منذ نشأته على الصور التشبيهية أو المجازية فقد زخر أيضاً بالصور المبنية على العبارات الحقيقية، من أمثلة ذلك قول عنتره:

والخيل تقتحم الخبار هوايساً      من بين شيطمة وأجرد شيطم<sup>(٢)</sup>

لقد قدم عنتره صورة للخيل فى الحرب وهى تقتحم ساحة الحرب سائرة على الأرض اللينة التى تسوخ فيها قواتها بشدة وصعوبة وقد عبست وجوها لما نالها من الإعياء على الرغم من أنها خيول طويلة قوية.

كذلك رسم لبيد فى معلقته صورة مفعمة بالحركة بقوله:

فمضى وقدمها وكانت عادة      منه إذا هى عردت إقدامها

فتوسطا عرض السرى وصدحا      مسجورة متجاوزا قلامها

محفوفة وسط اليراع يظلمها      منه مُصْرَعُ غابة وقيامها<sup>(٣)</sup>

---

(١) عبد الفتاح صالح (الدكتور) الصورة فى شعر بشار بن برد ص ٥٨.

(٢) شرح المعلقات السبع - الزوزنى - معلقة عنتره ص ٣٥٣. الخبار: الأرض اللينة، الشيطم: الطويل من الخيل.

(٣) المرجع السابق - معلقة لبيد ص ٢٦٥. التمريد: التأخر، العرض: الناحية، السرى: النهر الصغير، التصديق: التشقيق، السجر: الماء، القلام: ضرب من النبات، اليراع: القصب، الغابة: الأكمة.



إنها صورة طريفة لحمار وحشى وأتان، وكان من عادة العير أن يقدم الأتان فى السير خوفًا عليها حتى يصلا إلى نهر صغير نبتت حوله نباتات كثيفة فعبرا هذه الأكمة وجاوزا هذا النبات وتوسعا العين أو النهر الصغير.

ويستطيع أى شاعر مجيد أن يقدم صورًا رائعة مرسومة بإتقان ودقة، بل إننا نذهب إلى أن الشاعر الذى يستطيع أن يقدم الصورة عن طريق العبارات الحقيقية يمتلك قدرة تصويرية عالية؛ إذ استطاع أن يعتمد على الطبيعة ببساطتها وتلفائيتها لنقل صورته وقد شحنتها بتجربته أو انفعاله الخاص إزاء ذلك المشهد أو الفكرة التى صاغ من أجلها صورته.

كذلك فإن استخدام العبارات الحقيقية لنقل الصور يدل على تمكن الشاعر من مفردات اللغة وتطويعها ببعدها الحقيقى لبناء الصورة، بل لعل الشاعر العباسى مع ما لحناه فى بيئته الشعرية من محاولات التجديد الشعرى المتأثر بتغير بيئة الشعر يستطيع أن يقدم أساليب متعددة لتشكيل الصورة الفنية فقد بلجأ، الشاعر فى رسم صورته الوصفية عن طريق الحكى أو الرمز أو الحلم كما فى حكاية العباس بن الأحنف لحلم رآه - حقيقة أو ادعاء - فقال:

يا صاحبي إلى رؤياى فاستمع	إننى رأيت لدى ضوء التباشير
كأن فوزًا تعطينى على فرس	إكليل ريحان فغو كالذنانير
الحمد لله هذا إنها جعلت	فى راحتي أمرها يا حسن تعبيري <sup>(١)</sup>

لقد كشف العباس فى حلمه هذا عن خفايا نفسه، ولعل التفسير الذى ذك به ما قدمه من رمز فى حلمه فى قوله «إكليل ريحان» وهو أن المحبوبة سوف تحضغ له، هذا التفسير الذى ارتضاه العباس لحلمه يوضح غرضه مباشرة، ولعل هذه المباشرة وسطحية الأمنية هو ما انعكس على الصورة، فلم تكن صورة متحركة

---

(١) ديوان العباس بن الأحنف ص ١٧٩، فغو: زهر الحناء الأبيض.

بل جاءت على هيئة مشهد شبه ثابت، وإن كان قد سلط عليه ضوءاً رقيقاً ظهر بسبب استخدامه كلمة «فغو كالدفانير» فالريحان كان رقيقاً تقتحت زهوره البيضاء الصغيرة المشرقة، وما أشبه هذه الإضاءة الناعمة بالمشاهد السينمائية عندما تحاول أن تقدم فى أحد الأعمال الدرامية مشهد حلم فتعتمد إلى تغليف المشهد بغلالة من نور وكأنها تحاول عمل فاصل بين عالمي الحلم والواقع.

كذلك تلعب ذاكرة الشاعر أو تخيلته - سواء بقصد ووعى أم بدونهما - على تشكيل صورته، كما يسهم فى تكوين الصورة أيضاً عناصر الحس كالبصر وما يتعلق به من ألوان، أو عناصر السمع واللمس، أو قد تأتى عن طريق الصور القصصية المعتمدة على الحوار أو السرد، ومن هذه المشاهد السردية يتحدث بشار عن أحد مظاهر الطبيعة وهو الطلل ويقدم فيه جانين للطلل: الجانب المعروف فى الشعر الذى يبكى فيه الشاعر أصحاب الطلل الذين رحلوا عنه وما حل بالمكان بعد هجرته، أما الجانب الثانى فهو جانب مشرق لهذا الطلل، فيقول:

يا دار يسن الفرع والجناب	عفا عليها عقب الأعقاب
قد ذهب والعيش للذهب	لما عرفناها على الخراب
ناديت هل أسمع من جواب	وما يدار الحى من كراب
إلا مطايا المرحل الصخاب	وملعب الأحباب والأحباب
فى سامر صاب إلى التصابى	كانت بها مبلمى مع الرباب
وقد أراهن على المشاب	يلهون فى مستأمد عجاب <sup>(١)</sup>

لقد استعان الشاعر فى صورته السردية بالذاكرة فهذا الطلل الذى تحول إلى خراب لا يرى فى أنحائه أى شخص فلم يبق إلا بعض آثار من سكنوه كالأنافى

---

(١) ديوان بشار ج ١ ص ١٤١. عقب: تعاقب الليل والنهار، كراب: أخذ، السامر: مجلس السمر، صاب: مائل. أى مال وحن، المصاب: المسكن. مستأمد: التبت الذى طال والتف.

التي كان يرفع عليها الرجل، وقد أضفى عليه صفة «الصُّحَّاب» بما فى الكلمة من إجماعات الحياة، واستخدام صيغة المبالغة أيضاً لعب دوراً فى تزويد المخيلة بالحيوية التي كانت تعم المكان، والتي استطاع انطلاقاً منها أن ينتقل بذكريته من الصورة الموحشة للطلل وخواته إلى ذكرياته الجميلة فى ذلك المكان بما كان فيه من أماكن للعب الأحبة وجلسهم للسمر، بل إن الذكرى تحول إلى مشهد مجسم عندما يراهن عند مساكنهن يرحن وسط النباتات النضرة.

وبما لا شك فيه أن مثل هذه الذكريات التي استدعاها الشاعر من شأنها جلب الشجن أكثر من مجرد البكاء على الطلل البالى.

ويلتقط أبو العتاهية صورة سريعة لمفازة واسعة قطعها بناقته القوية فيقول:

ومهمه قد قطعت طامسة      قفر على الهول والمحاماة  
بحرؤ جسرؤ عذافرة      خوصاء عيراة علنداة<sup>(١)</sup>

لقد كانت ناقة أبي العتاهية مركز الصورة وأكثر عناصرها ظهوراً، إذ كانت عناية أبي العتاهية بوصف الصحراء واتساعها وهولها وشدة حرارتها إنما لتبرز من خلالها صورة ناقة القوية التي تستطيع أن تتحمل كل هذا لتصبح فعلاً هى بطللة المشهد إن صح لنا التعبير، لذا فقد جعل البيت الثانى عبارة عن حشد وتكثيف لوصف الناقة. وتختلف صورة الصحراء عند دعبل باختلاف ما ارتكز فى بؤرة لقطته، فلقد برد دعبل أيضاً فى مشهد سريع رحلة فى صحراء غيفة. واسعة أتعب فيها ناقته، وشعر فيها بالرعب عندما سمع صوت الجن فقال:

ودوبة أنضيت فيها مطيشى      وجيفاً وطرفى بالسما موكل

---

(١) الأغاني ج ٤ ص ٦٢. مهمه: المفازة البعيدة، طامسة: بعيدة لا تين من بعد، المحاماة: شدة حرها، حرة: كريمة، جسرؤ: العظيم من الإبل، عذافرة: الناقة الشديدة الأمانة الظهر، خوصاء: المرتفعة، عيراة: سريعة نشيطة، علنداة: البعير الضخم الشديد.

سمعت بها للجن في كل ساعة      عزيزاً كان القلب منه مخبل<sup>(١)</sup>  
إن اهتمام دعبل هنا كان اهتماماً بحالته النفسية في هذه الصحراء التي شعر  
فيها بالفزع.

ويشارك العباس بن الأحنف مع دعبل أيضاً في تقديم الصورة الوصفية التي  
تبرز جانباً نفسياً أو اجتماعياً كقوله:

حتى الكلاب إذا رأت ذا ثروة      خضعت لديه وحركت أذناها  
وإذا رأت يوماً فقيراً عابراً      نبحت عليه وكشّرت أنيابها<sup>(٢)</sup>

وضع العباس أمام المستمع صورتين تعكسان حالة الكلاب حيال الغنى  
والفقر، ونرى في الصورة الأولى الكلاب هادئة خاضعة تحرك أذناها سعيدة  
وادة، وعلى التقيض عندما ترى فقيراً فتهر عليه وتبدو شرسة عدوانية  
السلوك، وإذا كانت الصورة المجسدة أماناً للكلاب فإن الصورة أعمق من ذلك  
ببعبها النفسي، إذ أن استخدام الكلب كحيوان قد يكون ذا دلالة مغايرة للمعنى  
المباشر لهذا المعنى الحيواني، إذ يصلح أيضاً أن يكون هنا رمزاً لأي إنسان - تابع  
- يرفع قدر الغنى مقابل إهدار حق الفقير.

وطبعي أن يظل هذا الحيوان الذي رافق العربي في بيئته يشغل حيزاً في  
صوره، فيرسم له الشاعر صوراً تختلف حسب التوظيف، فمسلم يتوقف بعدسته  
أمام الكلب ليتقل إحدى الخبرات الحياتية ويصور من خلاله شريحة من شرائح  
المجتمع، فيقول:

فالكلب إن جاع لم يمدك بصبة<sup>(٣)</sup>      وإن يئُل شعبة ينبح على الأثر

(١) ديوان دعبل ص ٢١٥، الدو: الصحراء لا نبات فيها، وجيف: ضرب سريع من سير  
الإبل، العزيف: صوت الجن.

(٢) ديوان العباس ص ١١٢.

(٣) ديوان مسلم ص ٣٢١. بصبة: تحريك ذنبه.

ويأخذ الكلب عند أبى نواس اتجاهًا آخر إذ يرسم له صورًا رائعة، فهو غالبًا رفيقه فى رحلات الصيد، لذا فهو يفخر بذلك الصديق ويسبغ عليه صفات كثيرة تؤكد على قوته وأصالته كقوله:

أنتعت كلبًا مرهفًا خميصا      ذا شية ما عدمت وييصا<sup>(١)</sup>  
وقوله:

أعددت كلبا للطراد سلطا      مقلدًا قلائدًا ومقطعا  
فهو النجيب والحبيب رهطا      ترى له خطين خطًا خطا  
وملطا سهلاً ولحيا سبطا      ذاك ومتين إذا تمطى<sup>(٢)</sup>  
أو قوله:

أنتعت كلبًا ليس بالمسبوق      مطهما يجرى على العروق  
جاءت به الأملاك من سلوق      كأنه فى المقود الممشوق  
إذا عدا عدوة لا معوق      يلعب بين السهل والخروق<sup>(٣)</sup>

لقد أضفى على كلبه صفات تبرز لنا ملامحه، وكل صورة من صوره فى طردياته تشعربنا وكأننا نسير وسط معرض فى لكلاّب الصيد، فهو إن كان فى الصورة الأولى يرسم صورة ثابتة لكلب الصيد حيث أنه كلب ضامر له علامة مميزة ولعان فى جسده، وكذلك كانت الصورة الثانية ثابتة، وإن كان فيها إضافة لمجموعة من الصفات التى تزيد من جزئيات أو وحدات الصورة فكلبه - رفيقه -

(١) ديوان أبى نواس ج ٢ ص ٧٤. المرهف: الضامر، الخميص: الجائع. الشية: العلامة، الوييص: اللمعان.

(٢) نفسه ص ٩٣. سلطا: شديدا، مقطا: جلا، اللط: الجنب، اللحين: جانب الفم، سبطا: املس، والمقصود هنا التلذذ.

(٣) نفسه ص ١٩. المطهم: التحيل تام الخلق، العروق: أصل الجبل، سلوق: بلد فى اليمن شهر بكلاّب. الممشوق: التحيل، الخروق: الأراضي الواسعة.

شديد قوى قد وضع له قلادة تميزه فهو كلب ذكى ذو أصل وحسب، ومن صفاته التى تضاف للصورة وجود خطين على جسمه، فجنبه ناعم وكذلك لحياه منبسطان متدليان وهو من قوة العضلات بحيث يبدو فى حالة تمطيه وكأن له متنين.

ولئن تميزت الصورة الثالثة بالحركة عندما رصد أبو نواس سرعة كلبه وارتياحه للأماكن الصعبة، فإن الصور الثلاث تتصل بمعالم رئيسية نشدها إلى منظومة واحدة؛ إذ أن مبدعها واحد فأبو نواس من خلال استقراء ديوانه نحمده شديد الحرص والفخر برفاقه سواء فى عالم الإنسان - رفاقه أو عصابته فى الحمر والعريدة - أو فى عالم الحيوان حيث الطرد سواء أكان كلبًا أم طائرًا.

كذلك نلاحظ أن الطرد عادة عربية ارتبط ببيئة الشاعر مع اختلاف وظيفتها فإن كانت قديمًا تشكل ضرورة - لتوفير الغذاء - فقد تحول إلى رياضة وممتعة فى البيئة الجليدية، ولكن أثر ارتباط الطرد بالبيئة الأولى للشعر ظل واضحًا على الأسلوب والألفاظ حيث الصعوبة والوحشية.

وإذا كان الكلب رفيق أبى نواس فى رحلات صيده ورحلات الصيد تحولت إلى متعة أتاحها الحضارة العباسية، فإن الأمر يبدو أكثر وضوحًا فى ممارسة رياضة تعبر بشكل أوضح عن الرفاهية والترف فى هذه البيئة، ولكن الرفيق فيها من الحيوانات هو الفرس، هذه الرياضة هى رياضة الكرة والصولجان قدم فيها العباس بن الأحنف وصفًا للكيفية التى تجرى عليها المباراة، ولكن ما يعنينا هنا هو الاعتماد على أحد عناصر الطبيعة فى تقديم الصورة، فالعباس يقدم صورة للخيول وكيف استعان بها فى هذه الرياضة فيقول:

ركبنا وفتيان صدق ثينا	طخارية قرحا يغتلينا
علينا من الصين قسيّة	علونا بها واللجود الثونا
خرجنا شبابا ذوى نجدة	لنلهو عليها بضرب الكرنا

عجلاً لاحتشها معجلينا

فسارت بنا ركضاً بالفضلا

ولحن نعطفها كيف شينا<sup>(١)</sup>

فهن ينازعتنا شُرْبَا

لقد عنى العباس كما عنى أبو نواس بوصف الرفقاء، فإذا كان أبو نواس قد اهتم بالكلب باعتباره الأساس في عملية الصيد ولم يبرز إلى جواره أى شخص آخر، فقد وزع العباس الاهتمام فى صورته بين الرفقاء وبين الخيول.

ومن اللافت أن وصف الخيول بالرشاقة والقوة والسرعة والانقياد لقائدها قد أخذ بُعداً دلاليًا جديدًا أوضحت كلمة «لنلهو عليها»، فإذا كانت كل الصفات التى أثبتتها الشاعر للحصان قديمًا تعنى الفخر بهذا الحصان الذى يدل على قوته فى مجال الحرب، فقد تحولت الصفات لما يلائم البيئة الجديدة التى أتاحت مناخًا من الترف واستطاعت من خلال هذا المناخ التغيير فى بعض ثوابت البيئة الأولى.

لقد رسم شعراؤنا بكلماتهم ذات العبارات الحقيقية صوراً كثيرة، إلا أنها لم ترقَ فى نسبتها إلى ذلك الانتشار للصور البلاغية، ولعل هذا مرجعه إلى البيئة الجديدة للشعراء التى شاع فيها الزخرف والتزيين وظهر فيها أثر الصنعة والتكلف، مما سرى بطبيعة الحال إلى الشعر فطغت الصور البلاغية على الصور الوصفية.

---

(١) ديوان العباس بن الأحتف ص ٣٣٨. ثين: العصية من الفرسان، طخارية: صفة للمطايا النشيطة العتيقة، القرح: القارح من الخيل الذى شق نابه، يثلتينا: أى أسرعت، القسية: ثياب من الكتان مخلوط بجزير، اللبد: ما يوضع تحت السرج على ظهر الحصان، التون: ظهور الخيل، الكرين: مفردا كركه شرب: المضمهر من الخيل.

## المبحث الرابع

### القصيدة صورة

الصورة لا تعيش مفردة؛ إذ لا قيمة لها إذا لم تحظ بإطار يوضحها ويبرزها فما يمنحها الحياة هو وجودها في عمل فني، أو اقترانها مع غيرها من الصور داخل سياق نحيا فيه ونشارك في بنائه. وقد تتضافر كل أنماط الصورة التي سبق أن تناولناها لتجعل من القصيدة\* ككل صورة متكاملة الأجزاء لتعبر عن مشهد واحد أو عدة مشاهد تكون معاً صورة متعددة الأجزاء.

وترتبط تعددية أجزاء الصورة بحسب الشكل الذي اختاره الشاعر ليقدم من خلاله هذه الصورة، فقد تكون نثفة مثل قول بشار:

طُرقتني صبا فحركت البها      ب هُدُوا فارتُعت منه ارتيابا  
فكأنني سمعت حس حبيب      تقرر الباب نقرة ثم غاباً<sup>(١)</sup>

وبالرغم من أن الصورة السابقة لم تمثل قصيدة، لكن كان هدف الشاعر من نظمها أن يضع كياناً خاصاً مستقلاً لعرض صورته، إن مثل هذه الصورة التي تظهر كومضة سريعة يعبر بها الشاعر عن انفعال جاش في نفسه فخرجت هذه اللقطة، وسجل مسلم بن الوليد لقطة سريعة أيضاً رسم صورة سريعة لمحبوته:

ويلد دجى يمشى به غصن رطب      دنا نوره لكن تناوله صعب  
إذا ما بدا أخرى به كل ناظر      كأن قلوب الناس فى حبه قلب<sup>(٢)</sup>

\* لا نعنى بالقصيدة ما زاد عن سبعة أبيات فقط بل سينضم إليها النثفة والمقطوعة.

(١) أبو هلال العسكري - ديوان المعاني - دار الجيل - بيروت - لبنان - ج ٢ ص ٤٧ (د.ت).

(٢) ديوان مسلم ص ٣٠٤.



كذلك يرسم أبو نواس صورة لجمال المحبوبة ورقتها:

لها قسمة من خوط بان ومن نقا      ومن رشاً اليبداء جيد ومذرف  
يكاد خيال الطرف يخلدش وجهها      إذا برزت من خيلها حين تطرف<sup>(١)</sup>

تواشج التشبيهات مع الاستعارات في الصور السابقة، وتأتى على رأس الصور صورة بشار التى تعد من أسبق الصور فى ذلك المعنى كما ذكر أبو هلال العسكرى، لقد استغل بشار إحدى الظواهر الحياتية المعتادة ولكنه بذكاء الفنان رصدها ووظفها لرسم صورته، ونعتقد أن لنجاح وبشار أسبقيته فى رسم تلك الصورة يرجع إلى رهاقة السمع؛ فالصورة السمعية لدى بشار تكون صورة دقيقة واضحة لا تشويش عليها بسبب انعدام التداخل بين مجالى الرؤية والسمع، وعلى ما فى صورة بشار من طرافة تأتى صورتنا مسلم وأبى نواس لتنتقل صورة معتادة فى وصف المرأة منذ بدايات الشعر الجاهلى الذى وصف فيه الشاعر المرأة بالبدر إشرافاً أو بالرشا رشاقة وجيداً وحيثاً.

ولعل قصر التنفة لا يتيح مجالاً لرسم صورة مفصلة، لذا فإن الأمر يتحقق بشكل أوضح فى الشكلين الآخرين: المقطوعة والقصيدة.

فمن أمثلة المقطوعة قول بشار:

ومعذل هجر اللثام حديثه	متعالمم بفتوة ومزاح
نازحته الريحان فى نفس الضحى	وسماع عاملة اليدين رداح
وزجاجة للشرب فيها مقنع	قرنت بأزهر كالغزال مباح
ورضاب ذى أشر أغر كائما	غبقت مشاربه من التفاح

(١) ديوان أبى نواس - ت. آصاف - ص ٣٧٢.

خود إذا جنح الظلام فإنها تكفى الموائس قلدة المصباح<sup>(١)</sup>

صورة من الصور التي أصبحت معتادة في البيئة الشعرية الجليدة، إنها صورة لمجلس الخمر بداية من التنديم وما اعتيد من وصفه بصفات حميدة، ثم الانتقال إلى وصف للخمر ورائحته وزجاجته، ثم تطرق إلى وصف مغنية كانت في هذا المجلس، لقد قدم بشار للمتلقى صورة كاملة لمجلس خمر، لكن أبا نواس يعد من أبرع الشعراء في هذا المجال؛ ففي إحدى قصائده أبي نواس يرسم صورة لمجلس خمر ظل يتعاطى فيه الخمر مع ندمائه مدة أسبوع فقال واصفًا<sup>(٢)</sup>:

يا طيننا بقصور القفص مشرقة	فيها الدساكر والأنهار تطرد
لما أدخلنا بها الصهباء صافية	كأنها النار وسط الكأس تنقد
جاءتك من بيت خمار بطيئتها	صفراء مثل شعاع الشمس ترتعد
فقام كالغصن قد شددت مناطقه	ظبي يكاد من التهيف ينعقد
فسلها من فم الإبريق فانبعث	مثل اللسان جرى واستمسك الجسد
فلم تزل في صباح السبت نأخذها	والليل يجمعنا حتى بدا الأحد
ثم ابتدأنا الطلا باللهو من أمم	في نعمة غاب عنها الضيق والنكد
حتى بدت غرة الاثنين واضحة	والسعد معترض والطالع الأسد
وفي الثلاثاء أعملنا مطيتها	صرفاً وما قرعتها بالمزاج يد
والأربعاء كسرنا حد سورتها	بالماء يضحك في تيجانها الزيد
ثم الخميس وصلناه بليثه	قصفاً، وتم لنا بالجمعة العدد

(١) ديوان بشار، ج ٢ ص ١١٦. المعلن: هو من يلام لإفراط جوده، ووصف التنديم بالجود معروف في الشعر العربي. متعالم: معلوم، عاملة اليدين: أي المغنية التي تستعمل يديها في بعض آلات الغناء، الرديح: المرأة التامة الخلق، أزهر: أي إبريق أبيض، سلس: صفة لأزهر ومعناه اللين والصفاء، الأشر: من صفات الحسن في الثغر، الخرد: الشابة.

(٢) ديوان أبي نواس - ت. حاوي، ج ١، ص ٣٠١.

يا حسنتا وبحار القصف تغمرنا      فى لجة الليل، والأوتار تغترد  
فى مجلس حوله الأشجار محدة      وفى جوائبه الأنهار تطرد  
لا تستخف بساقينا لعزته      ولا يرد عليه حكمه أحد  
عند الأمير أبى عيسى الذى كملت      أخلاقه فهى كالأوراق تنتقد

على مدار خمسة عشر بيتاً قدم فيها الشاعر وصفاً للبلدة التى نزلوا إليها، ثم بدأ بوصف الخمر الصافية التى جاءتهم من بيت الخمار مختومة بخاتمها، كذلك لم ينس وصف الغلام الساقى مع التغزل فى بعض محاسنه وهى عادة واردة من حضارة الفرس، ونلاحظ فى المجموعة الأولى من الأبيات الاعتماد على التشبيه بشكل أساسى، وكان التشبيه لديه قرين التأسيس أو المدخل إلى الموضوع (فالصهباء كالبلر أو الشمس، والساقى كالغصن)، ولكن عندما بدأت الأحداث متسارعة وبدأ العمل الفعلى بتناول الخمر، لجأ إلى الاستعارة فخرج من ضيق التشبيه إلى رحابة فى الاستعارة وما تستطيع أن تقدمه من تعميق للصورة وإكسابها ملامح خاصة تحمل انفعال الشاعر: (أعملنا مطيتها، فالزبد يضحك، بحار القصف واللهو تغمر الشارين، والأوتار تغرد) وبالطبع تكاملت أجزاء الصورة من خلال الصور الوصفية المنتشرة وسط المجاز، فمدينة القفص تكثر بها أماكن اللهو وتتشرب بها الأنهار كذلك كانت صورة رسم البستان الذى أحاطت به الأشجار صورة وصفية، وما يجدر ذكره أن الصورة اتسمت بالسهولة والوضوح. ولا نغفل المقطع الأخير الذى أظهر فيه الشاعر شدة اغتباطه بذلك الحدث الجميل، وكأنه فى ذلك المقطع يعيش حلاً من أحلام اليقظة يسترجع فيه بسرعة ما نعم به من خمر وساقٍ وطبيعة.

ولست الخمر ومجلسها هو الغرض الوحيد الذى استطاع أن يحتل قصائد بأكملها، لكنه كان من أكثر الأغراض مجيئاً كصورة فى قصيدة متكاملة. وذلك كقول دعبل فى صورة أوحاها مشهد المصلوبين من الزط:

لم أرَ صفًا مثل صف الزطِّ  
تسعين منهم صُلبوا في خط  
كأنما غمستهم في نقيط  
من كل عالٍ جدعه المشتط  
أخو نعاسٍ جد في التملط  
قد خامر النوم ولم يغط<sup>(١)</sup>

وتُعد طرديات أبي نواس هي أكثر القصائد التي تعبر عن مشهد متكامل  
استغرق القصيدة كلها، ومن هذه الطرديات قوله وقد خرج مع كلبه:

قد أغتدى والصبح مشهور	قد طلعت فيه التباشيرُ
بمخطف الأيل في خطمه	طول، وفي شديقه تأخير
عمس العجز، بعيد الخطى	مسلجم المتين محضير
حتى ذعرنا كنسًا لم يصب	بها من الأحداث مقلود
اقرنت من خشية للردى	عفرها في الشق زنبور
كأنه سهم إلى غايمة	أو كوكب في الأفق محذور
فخان منها قهره غفرت	من بعده عنز ويعفور
حتى إذا والى لنا أريعا	واثنين، والمجهود موفور

(١) ديوان دحبل ص ١٧٩ - الزط من سودان السند (الغجر) كانوا من جند الفرس، غلبوا  
على البطائح بين واسط والبصرة، ونهبوا الفلات، وقطعوا خطوط الاتصال بين بغداد  
وبصرة، وظهروا منذ أوائل عهد المأمون. ولقد سبق الأخطل في وصف المصلوب حين  
صوره قائلا:

كأنه عاشق قد مد صفحته	يوم الفراق إلى توديع مرثلي
أو قائم من نعاسٍ فيه لوثته	مواصلٌ لتمطيه من الكسل

وهو بما أولاه مشكور  
ومثله للجهد مذخور<sup>(١)</sup>

رحنا به ننضح أعطافه  
رحنا به فى تربة، إذ أنت

لقد حدد الشاعر للمستمع بدقة وقت خروجه فى أول الصباح وبعدها بدأ بتقديم صورة وصفية رائعة لكلبه، لم يعمد فيها إلى التشبيه سوى مرة ينطلق منها إلى صورة الرحلة التى بدأت بصيد ظى بعد إفزاعه ثم ثور وعنز، مفتخراً بقوة كلبه وسرعته التى لم تفتر بالرغم من تعدد مرات اقتحامه، ويلفتنا أن أبا نواس استخدم ضمير المتكلم «أغتنى» وكأنه خرج منفرداً مع كلبه للصيد، إلا أنه يرفع اللثام ليكشف عن طريق ضمير الجمع فى «ذعرنا- رحنا» أنه كان فى مجموعة من الأصحاب، ولعله فى تهميشه لمن كان معه أمر متعمد ليصبح وكنه فى بؤرة الحدث فيحقق نوعاً من الفروسية التى يفخر بها العرب، واستخدام «قد» مع الفعل المضارع «أغتنى» تفيد التقليل، ولكن التقليل هنا لا يعنى قلة إمكانية الحدث، ولكنها تعبر عن كثرة خروجه للصيد مرة بكلب ومرة بغيره من حيوانات الصيد الأخرى كالباز أو البويو، و«قد أغتنى» تعطى السامع انطباعاً يعنى أن الشاعر سيقدم واحدة من كثير من رحلاته وهنا يبرز معنى القلة فى ارتباط «قد» بالفعل المضارع. فعبّر عنها الشاعر مذ كان فى بيته الأولى، فأبو نواس فى ذلك يقتضى أثر الشاعر العربى القديم فى قوله:

وقد أغتنى والطير فى وكناتها بمنجرد قيد الأوابد هيكلي

كذلك نلاحظ اعتماد الشاعر على الأفعال بقدر كبير (أغتنى بمخطف الأيل، الصبح طلعت فيه التبشير، ذعرنا، اقترنت من خشنة الردى، عفرها زنبور، حان قرهب، والى لنا أربنا، رحنا ننضح أعطافه)، هذا الاتكاء على الأفعال يدل على

(١) ديوان أبى نواس- ت. إيليا حاوى ج ١ ص ٥٦٦. الأيل: جمع الليل: الأسنان العليا فيها قصر وانعطاف، الحطم: الأنف، العملى: القوى على السير، السلجم: الطويل المتماهى، الحضير: السريع العدو، الكنس: بيت الظى، اقترنت: اجتمعت، عفرها: مرغها فى التراب، النقع: غبار الصدام، زنبور: اسم كلب، القرهب: الثور المسن، يعفور: الظى بلون التراب.

حضور تلك المشاهد فى ذهنه رغم انتهاء الحدث. إن هذا الوصف الشعرى بالعبارات الحقيقية خرج وقد جُسم «وقع كل الموصوفات فى نفس الشاعر وتفاعلها مع وجدانه»<sup>(١)</sup>.

وفى طرديات أبى نواس العديد من هذه اللوحات الكاملة التى أحاطها بكل ما يمكن المستمع من المشاهدة، ونعتقد أن هذه القيمة التفاعلية بين المبدع والمتلقى يكون فيها نوع من الوعى الإبداعى لدى الشاعر، وما يقوى وجهة نظرنا هذه تلك الدقة وذلك الحرص من قبل الشاعر على تحديد الوقت والمكان، ورصد الحدث بتفصيلاته، وليس مجرد نقل الانفعال إزاء التجربة.

وخلاصة القول فى القصيدة الصورة أننا من خلال استقراء دواوين بعض من شعراء هذه الفترة لاحظنا أنه كما كان العرف السائد منذ بدايات الشعر هو تقسيم القصيدة إلى مجموعة من الصور تتوزع على الأغراض المتعددة داخل القصيدة، فقد ظل هذا التقليد الفنى مسيطراً إلى حد كبير على الشعر بصفة عامة حتى على الشعر العباسى فى الفترة موضع البحث، إلا أن هناك بعض القصائد غير الطويلة استطاع فيها الشعراء - بفضل البيئة الجديدة للشعر - أن يجعلوها كلها صورة أو تنصب على موضوع واحد، وهذه هى بذور الانتقال من القصيدة ذات الموضوعات المتعددة إلى القصيدة ذات الموضوع الواحد.



---

(١) عماد على هدية (الدكتور) - الصورة فى شعر الديوانيين بين النظرية والتطبيق - المطبعة الفنية - القاهرة - ط١، ١٩٨٤ ص ٣٣.



## **الفصل الخامس**

---

**مصادر التصوير الفني**  
**«عند هذه الطائفة من الشعراء»**





المصادر هي المتابع والأصول وللتصوير الفني مصادر فلكل شاعر مصادره المتنوعة التي يأخذ عنها صوره الفنية، إذًا فمصادر الصورة هي كل ما يمكن أن يعتمد الشعراء عليها في إبداعاتهم في تكوين الصور، ولذا فإن إبداع الصورة يتأثر تبعًا لتأثره بمصدر دون غيره، أو حضوره أكثر من غيره في هذا الموقف أو ذاك، كما أن «لكل شاعر بشكل عام طابعه الخاص الذي يتلاءم مع مصادره وكل يصدر في شعره عما رآه وعلمه وتربى عليه، متأثرًا في ذلك باستعداداته الفكرية والفطرية»<sup>(١)</sup>، وكما ذكرنا سابقًا أن العصر العباسي كان تجميعًا للكثير من المصادر المختلفة التي تؤثر بلا شك في الشعراء.

ومن مصادر التصوير الفني :

## المبحث الأول

### التراث الديني

ونعني بها كل ما يمت للدين بصلة سواء أكان متصلًا بالقرآن والسنة أم حتى بما خرج عنهما من علوم أو مذاهب، فلقد جاء القرآن الكريم بالكثير مما لم يكن الكثيرون من العرب الجاهليين على علم به كموضوع البعث أو الجنة والنار، الأمر الذي وسع مداركهم ونمى ملكة التخيل لديهم، كما أضفى عليهم طرْقًا جديدة في التعامل مع الأشياء أو تناول بعض الأمور بطريقة تخالف بعض ما تعودوا عليه، كذلك جاء بالقصص، وضرب الأمثال. ولقد زودت السنة - من فعل الرسول ﷺ أو قوله - البيئة العربية بثقافة دينية جديدة لم تمهدها من قبل، فيغزو قول الرسول الكريم مضمونًا للمثل أو يقتبس منه الشعراء ما يحلو لهم.

(١) إبراهيم عبد الرحمن الغنيم (الدكتور) - الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد - الشركة العربية للنشر والتوزيع - القاهرة - ط١ - ١٩٩٦ ص ٣٩.

وأبو العتاهية باتجاهه في الزهد فإنه أكثر من لجأ في شعره إلى القرآن والسنة، لكنه استخدمهما استخداماً مباشراً يكاد يكون نقلياً لا يوسم من خلاله صورة فنية، فهو يقول مثلاً:

كم سمعنا الوعظ لو يتفعنا      وقرأنا جل آيات الكتب  
كل نفس مستوفى سعيها      ولها ميقات يوم قد وجب  
جفت الأقلام من قبلهما      حكم الله علينا وكتب<sup>(١)</sup>

إن شعره اقتصر على تذكير الناس بالآيات كما قرأها أو الأحاديث كما سمعها ففي الأبيات نجده يردّد قوله تعالى: ﴿وَأَن لَّهٗنَ الْآسِنُ إِلَّا مَا سَعَىٰ ۖ وَأَن سَمِعَهُ سَوْفَ يُرَىٰ ۖ ثُمَّ يَمُزُّهُ الْعَزَّةُ الْأَرْثَىٰ﴾ [النجم: ٤١-٣٩]، ثم يذكرنا بقول الرسول ﷺ: «رُفِعَتِ الْأَقْلَامُ وَجَفَتِ الصُّحُفُ».

لكن هناك من يوظف القرآن أو الأحاديث النبوية حسب الموضوع الذي ينظم فيه، فهي هو بشار يلجأ إلى حديث النبي بطريقة تكشف عن بعدين حضاريين؛ أحدهما يعكس مرجعيته الثقافية المرتبطة بالتعليم الديني والجلوس إلى حلقاته، أما البعد الثاني فهو يعكس انغلاقاً أخلاقياً ناشئاً عن البيئة بتوظيف الحديث في مجال لا يتلاءم مع جلال الأحاديث الشريفة وتبليها.

قال بشار:

إن البخيلة لو يميل بها الصبا      كالقنو مال على أبي الدحداح<sup>(٢)</sup>

لجأ بشار للحديث النبوي في مقام الغزل والحديث عن الحبيبة البخيلة بالحب إن مال بها الهوى كانت بحالة ميل العرجون الممثل بالتمر الذي يتدلى على

(١) ديوان أبي العتاهية ص ٢١.

(٢) ديوان بشار ج ٢ ص ١٢٨، القنو: العرجون، رطاح: أي ثقيل بالتمر، أبو الدحداح: أحد الصحابة الأجلاء الذي نادى يوم أحد عندما أوجف للمشركون بموت النبي: يا معشر الأنصار! إني أنا ثابت بن الدحداح، إن كان محمد قد قتل فإن الله حي لا يموت.

أبى الدحداح فى الجنة، والذي جاء فى الحديث عن الرسول ﷺ «كم من عذق رداح فى الجنة لأبى الدحداح».

كذلك تمت حول القرآن والسنة مدارس متعددة وأصبح للمسلمين مذاهب مختلفة كل منها ينطلق من مقولة أو فكرة يؤمن بها أصحابها فيحاولون نشرها واستقطاب الناس نحوها كما ظهر من هذه المذاهب مذهب الشيعة والمعتزلة، ودارت بينها محاورات وجدل استلهمت دراسة الفلسفة وطرقها، فظهر لكل مذهب مبادؤه التى يكون من طرق تعرفنا عليها الشعر. ومن أشهر ما قيل فى ذلك قصيدة أبى نواس التى خاطب بها النظام أحد رؤساء المعتزلة الذين كانوا يرون أن «مرتكب الكبيرة مخلد فى النار» وكان أبو نواس يتعاطى الخمر وهى إحدى الكبائر، أى أنه فى رأى المعتزلة خالد فى النار، فقال أبو نواس:

فقل لمن يدعى فى العلم فلسفةً      حفظت شيئاً وغابت عنك أشياء  
لا تحظر العفو إن كنت امرأً حرجاً      فإن حظركه فى الدين إزرأ<sup>(١)</sup>

والبيتان على الرغم من أنهما لا يعكسان صورة إلا أنهما يعكسان فلسفة أبى نواس الذى لا يتحدث بلغة الحوار مع المعتزلة، بل يقف متحدياً باستخدام فعل الأمر «قل» مع استخدامه أيضاً للفعل «يدعى» مع ما يحمله من دلالة الكذب، إن أبا نواس «نصب من نفسه مسؤولاً مُشرعاً يستن قوانين»<sup>(٢)</sup> يقف بها أمام علماء عصره.

وقوله فى حديثه عن الخمر وقد لاهم الأمين لإدعائه إيّاها:

فكأنى وما أزين منها      قعدى، يزين التحكيما<sup>(٣)</sup>

صور أبو نواس نفسه على أنه واحد من القعدين، والقعديون طائفة من

(١) ديوان أبى نواس ج ١ ص ٢٢.

(٢) ساسين عساف - الصورة الشعرية ونماذجها فى إبداع أبى نواس ص ١١٨.

(٣) ديوان أبى نواس ج ٢ ص ٣٠٧.

الخوارج كانت تُحَسِّن القعود عن الجهاد بعد أن أوشكوا على الهلاك من كثرة ما قتل منهم، فشبّه حالة قعوده عن تناول الخمر بأولئك القعدين الذين حسنوا التحكيم وقعدوا عن الجهاد. فرسم لنا صورة لنفسه وقد قعد قهراً عن شرب الخمر. وكما خاطب أبو نواس المعتزلة في شأن الخمر، خاطب العباس الفقهاء طالباً رأيهم في العشق وهل يفسد إحرامه إن قصد مكة معتمراً، فيقول:

يا أهل مكة ما يرى فقهاؤكم      في عاشق متعاهدٍ لسلام  
أثرون ذلك ضالراً إحرامه      أم ليس ذاك بضائر الإحرام<sup>(١)</sup>

ولقد تميّز بيتا العباس وبيتا أبي نواس في خطاب المعتزلة بأن الشاعرين لم يُكوّنا أى صورة فنية، وذلك لطبيعة الخطاب التي تقتضى المباشرة.

إننا عندما ألقينا الضوء على بيئة الشعراء وجدنا أن من أوائل مكوناتهم الثقافية هو جلوسهم إلى حلقات العلم والتي تبدأ بالقرآن وحفظه وفهم بعض ما جاء فيه، لذا فمن الطبعي أن يزخر الشعر بالفاظ وصور مقتبسة من القرآن، لكن من أخطر القضايا هو كيفية توظيف الشعراء لهذا المصدر العظيم إذ تفاوت توظيفهم تبعاً لمرجعياتهم الأخرى كما حدث في النموذج السابق لبشار. إلا أن التوظيف قد يكون أشدّ مجوّلاً وفحشاً، من ذلك قول أبي نواس:

فهو معن لى وساق معا      ثم خلعين، بأبى من خلعين  
سبحان من سخر هذا لنا      يوماً وما كنا له مقرنين<sup>(٢)</sup>

ويواصل أبو نواس استهتاره، فيذكر صاحب محاضرات الأدباء<sup>(٣)</sup> أن أبا نواس

(١) ديوان العباس بن الأحنف ص ٢٢٣.

(٢) ديوان أبي نواس ج ٢ ص ٤٥٩.

(٣) محاضرات الأدباء ج ١ ص ٧٨٦.

سمع غلاماً في مكة يقرأ آية: ﴿يَكْذِبُ الْبَرْقُ يَخْلُقُ لِبَصَرِكُمْ كُلًّا آتَاكُم بِهِمْ شَرًّا فَبَدَّ وَأَلَا أَلَمَ كَلِمَتُهُمْ قَائِلُوا﴾ [البقرة: ٢٠] فقال هذا يجب أن يكون في صفة الخمر ثم أنشد:

وسيارة ضلت عن القصد بعدما      بدأ دونهم أفق من الليل مظلم  
فلاحتم لهم منا على النأى قهوة      كأن سناها ضوء نار تضرم  
إذا ما حسوناها أقاموا مكانهم      وإن مزجت حثوا الركاب ومحموا

لقد أوحى الآية التي تتحدث عن ضوء البرق في الظلام هذه الصورة الحسية المريئة بنقلها إلى مجال معنوي، ولعل من الغريبة - إن صح الخبر - أن يتفق ذهن أبي نواس بهذه السرعة عن تلك الصورة التي ربط فيها بين ضوء البرق وضوء الخمر، وكأنه من الثابت لديه أن يرى بالفعل أن للخمر ضوءاً، خاصة أنه يعيد نفس المعنى كثيراً كقوله:

عقاراً كأن البرق في لمعانها      تجلى لأبصار، فكادت به تعمى<sup>(١)</sup>

ومن أكثر ما اجتذب الشعراء من الصور الواردة في القرآن الحديث عن الجنة والنار، فالصور التي تحكى حال المؤمنين في الجنة، فهم ينزلون أكرم المنازل ويتمتعون بالنعيم المقيم، وهذا النعيم متعدد صوره وقد جمع مسلم من الآيات القرآنية المتعددة بعض مشاهد نعيم أهل الجنة وأضافها على نعيمه الخاص وهو مجلس من مجالس الخمر مع مجموعة من الندماء، فقال:

بوائهم غرفاً جعلت ترابها      مدر العبير وعبراً قسطالا  
وخلوا بأنواع النعيم ولذة      دامت وعيش ما يريد زوالا  
في مجلس بين الكروم مظلل      جعلت له أعضائهن ظلالا  
ولديهم حوز القيان كأنها      غزالان وحش يرتعين رمالا  
قد حاز كل فتى لديه عادة      رود الشباب خريدة معطالا

(١) ديوان أبي نواس ج ١ ص ٥٩.

للقصص متكئين فوق نمارق يسقون بالطاس الرقيق زلالاً<sup>(١)</sup>

تزخر الآيات بالكثير من الصور والألفاظ القرآنية، فالغرف التى نزلوها مقتبسة وباللفظ القرآنى من قوله تعالى: ﴿وَالَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ كَبُوتُكَم مِّنَ الْجِبْتِ عُرُكًا﴾ [العنكبوت: ٥٨]. وأما عيشهم اللذيذ الذى لا يريد انتهائه فهو كأمينية أهل الفردوس الذين ﴿لَا يَسْجُونَ فِيهَا جُودًا﴾ [الكهف: ١٠٨]. ومجلسهم الذى تحيط به أشجار العنب وتظلهم هو نفس مجلس المؤمنين فى الجنة: ﴿وَبَايَعَهُمْ عَلَيْهِمْ عَلَى الْجَنَّةِ أَذْلُكُمُ الَّذِي لَا يَسْجُونَ فِيهَا جُودًا﴾ [البقرة: ١٧٧]. وكثيراً ما تردد فوز المؤمنين بالحدود العينية وهن فتيات جيلات فى مقبل عمرهن، فهن ﴿وَكُلَّيْهِنَّ أَزْوَاجٌ﴾ [التبا: ٣٣]، ويجعل مسلم لكل فتى فى جنتهم المزعومة غادة جميلة، فهـ ﴿وَصَدَقْتُمُ الْكُفْرِيَّاتِ﴾ [الصفات: ٤٨].

وتبقى فى الآيات صورة أخيرة وهى الأهم فى ذلك المجلس، ألا وهى عملية تناول كلوس الحمر طيبة الرائحة، فهم ﴿يُسْقَوْنَ مِنْ كَرِيمٍ مَّحْمُومٍ﴾ [المطففين: ٢٥].

لقد استندت صورة مسلم فى كل بيت من آياتها على القرآن، وفى هذا ما يؤكد قوة تأثير هذه المرجعية أو هذا المصدر فى مسلم بل البيئة ككل. فهذا هو ذا أبو نواس اقتبس صورة من الصور التى تصف النار وذلك أثناء وصفه لناقته إذ يقول:

شلبية رعت الحمى فانت ملء الجبال كأنها قصر

لقد استخدم أبو نواس التشبيه القرآنى إذ قال الله تعالى - فى وصف الشرر الذى يتطاير من جهنم -:

﴿إِنَّمَا تَرَىٰ بُشْبُشَةً مِّنَ النَّارِ﴾ [٣٢] ﴿اللَّهُ يَجْعَلُهَا سَعِيرًا﴾ [المرسلات: ٣٢، ٣٣]، إن هذا الشرر فى ضخامته كأنه القصر أو الناقة العظيمة كذلك التى وصفها أبو نواس فى البيت السابق.

وكما استخدم مسلم مظاهر النعيم فى الجنة، استخدم أبو نواس مشهداً من مشاهد الجحيم، وذلك فى قوله متحدثاً عما يفعله العشق بقلب من لا تواصله المحبوبة، فيصف هذه القلوب الملتاعة قائلاً:

(١) ديوان صريع الغواني، ص ٢٠٢. مدر: التراب المتلبد، القسطال: الغبار الساطع.

فليت لها إذا احترقت ثنانت ولكن كلما احترقت تعرو،

كأهل النار إن نضجت جلود أعيدت للشقاء لهم جلود<sup>(١)</sup>

والمعنى مأخوذ من قوله تعالى: ﴿كُلَّمَا نَضِجَتْ جُلُودُهُمْ بِدَارِهِمْ جُلُودًا غَيْرَهَا يَبُدُّوْنَ﴾ [النساء: ٥٦].

كذلك زود القرآن البيئة بالكثير من القصص التي كان من أهدافها تعلم ما فيها من عبر ودروس، ومن الطبعي أن تنتشر هذه القصص القرآنية في بيئة إسلامية، سواء عن طريق حفظ وتلاوة القرآن أو حتى عن طريق قصها في المساجد في حلقات التفسير والوعظ الديني، لذا فقد كانت هذه القصص مما زود الشعراء بصور أو معان رجعوا إليها في شعرهم فينتقون منها ما لاءم تجاربهم، فقصة هاروت وماروت الملكين أو الرجلين - حسب اختلاف المفسرين<sup>(٢)</sup> - اللذين علما الناس السحر فصار اسمهما علماً ملازماً للسحر، واقترب كلاهما أو أحدهما لدى الشعراء بالسحر أو الغموض والخفاء، فعلى سبيل المثال فلقد وظف بشار هذه التيمة في مجالي الهجاء والغزل، ففي مجال الهجاء نجلده يصف بخلاء بقوله:

دينار آل سليمان ودرهمهم كالبايليين حُفًا بالعفاريت

لا يُصْران ولا يرجي لقاؤهما كما سمعت بهاروت وماروت<sup>(٣)</sup>

وفي هذا الوصف الطريف لدينار ودرهم آل سليمان اللذين أحيطا بطلمس فلا يتوصل إليهما وقد لفهما الغموض والسحر كما كان الحال مع هاروت وماروت.

(١) ديوان أبي نواس - ت. آصاف ص ٣٦٢.

(٢) اختلف المفسرون كابن كثير وابن جرير الطبري في هويتهما، هل هما من البشر أم من الملائكة، وقد ورد ذكرهما في الآية ١٠٢ من سورة البقرة: ﴿وَمَا كُنَّا شَائِئِينَ﴾ وَلَكِنَّ الشَّيَاطِينَ كُنُوزًا يُكَذِّبُونَ النَّاسَ الْيَحْرُومَ إِنزِيلَ عَلَى الْمَلَكَيْنِ بِأَنَّ هَؤُلَاءِ هُمُ الَّذِينَ.

(٣) الأغاني - ج ٣ ص ٢٤٧.



١٠- ز: بشار فكرة سحر هاروت وماروت في الغزل فقال:

كان قلبي إذا ذكراكم عرضت      من سحر هاروت أو ماروت في عقد<sup>(١)</sup>  
وقوله:

كان تحسرت لسانها      هاروت ينفث فيه سحرا<sup>(٢)</sup>

وقد استخدم أبو نواس فكرة السحر في غزله أيضاً كقوله:

بديرها قمر في طرفه حور      كأنما اشتق منه سحر هاروت<sup>(٣)</sup>

ويذكر إيليا حاوي<sup>(٤)</sup> أن أبا نواس عندما يستخدم هاروت إمام السحر في بابل، فإنه يستعين بالميثولوجية البابلية ليحرب عن السحر اللامتناهي، وأنه على طريقة بشار بن برد وسائر شعراء الأعاجم يستخدم الوثنية في الغزل، وبالطبع ليست الفكرة أسطورة وثنية كما يذكر إيليا حاوي، بل هي قصة وردت في القرآن لم ينوه إليها الباحث أو لعله لم يتنبه لذلك.

وهذه الصور المرتبطة بالسحر كلها صور ذهنية تعتمد على مقدرة المتلقى على التصور.

ولأبي العتاهية أيضاً اقتباس من قصص القرآن وظفها في نقل أحداث عداوة وخصام جريا بينه وبين صديق له، فقال مخاطباً إياه:

فلا تنظر إلي ولا تردني      ولا تقرب حبالك من حبالى

فليت الردم من يأجوج يبنى      ويشك مثبثاً أخرى الليالى<sup>(٥)</sup>

---

(١) ديوان بشار ج ٢ ص ٢٢١.

(٢) القالى - الأمالي في لغة العرب - دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان ١٩٧٨ -

(د.ت) - ج ١ ص ٨٥.

(٣) ديوان أبي نواس ج ١ ص ١٨٥.

(٤) إيليا حاوي - الصورة الفنية ونماذج إبداعها - ص ١٣٣.

(٥) الأغاني ج ٤ ص ٨٨.

استعان أبو العتاهية بقصة يأجوج ومأجوج، وهم قوم مفسدون ورد ذكرهم في القرآن وقد بنى ذو القرنين سدًا أو ردما كي يبعد شرهم عن الناس<sup>(١)</sup>.

ونلاحظ من خلال استخدام أبي العتاهية ليأجوج والردم أمرين: الأول هو تنى البعد عن ذلك الصديق بحيث لا يلتقيان طول الدهر، والثاني هو إضافة صفة الشر والفساد على ذلك الصديق.

ويرجع العباس بن الأحنف إلى قصة أخرى من القصص القرآني، إذ يقول:  
ويا رب علبها بما يبي من الهوى ولا كالذي علبت قارون بالخسف<sup>(٢)</sup>

لقد دعا الله أن يتليها بمشاق الهوى كالتى عاشها، لكنه على الرغم من عذابه كان رفيقاً رقيقاً، فهو لا يتمنى لها عذاباً شديداً كالذي لاقاه قارون المتكبر المتجبر الظالم، وربما وجد العباس في نفس صاحبه بسبب هجرها إياه نوعاً من التكبر عليه والتجبر في معاملته مما أورد مخاطر ذلك الخبر عن قارون، فلم يتمن لها عذاب قارون الذي خسف الله به ويداره الأرض<sup>(٣)</sup>.

ومن أخبار القرآن أيضاً خبر حراسة السماء بعد بعثة النبي ﷺ حتى لا يسترق الجن السمع، فمن يحاول منهم السمع ﴿يَعَذَّبُهُمْ رَبُّنَا﴾ [الجن: ٩]، واستخدم بشار وأبو نواس الفكرة ذاتها، فقال بشار في أمر استراقه ومحبوته الهوى بعيداً عن الرقباء:

إذ نلتقى حلقاً ونسترق الهوى سرق العفاريث السماع ملوداً<sup>(٤)</sup>  
وقول أبي نواس في وصف الخمر:<sup>(٥)</sup>

---

(١) وردت القصة في سورة الكهف، الآيات من ٩٣-٩٧. وتشابه قول أبي العتاهية مع جزء من الآيات: ﴿فَأَيُّكُمْ يَتَّقِ اللَّهَ لَعَلَّ يَسْمَعَ صَوْرَهُمْ وَهُمْ لَا يَشْعُرُونَ﴾.

(٢) ديوان العباس بن الأحنف ص ٢٥٦.

(٣) ورد الخبر في سورة القصص، الآيات ٧٦-٧٩.

(٤) ديوان بشار ج ٢ ص ٢٥٩.

(٥) ديوان أبي نواس ج ١ ص ١٨٥.

هى الصباح تحيل الليل صفوتها إذا رمت بشرار كاليواقيت  
رمى الملائكة الرصاد إذ رجعت فى الليل بالنجم مُرَّاد العفاريت  
لقد قرن أبو نواس رمى الخمر للشر فى كل اتجاه برمى الملائكة للجن  
مسترقى السمع بالشهب.

وتأتى قصص الأنبياء كأحد مصادر الشعراء التى عولوا عليها فى شعرهم،  
فبشار على سبيل المثال وبمهارة شديدة يربط بين ولاية العهد لموسى الهادى ومن  
بعده لأخيه هارون الرشيد بقصة موسى وأخيه هارون عليهما السلام، فيخاطب  
أباهما المهدي قائلاً:

فاعقد له يا أمير المؤمنين ولا تنظر به أمداً، قد طال ذا الأمد  
واجعل بعينك فيه الآن قررتها فقد يقر بعين الوالد الولد  
واعضد أخاه به ولا تتركهما كساعد مفرد ليست له عضد  
لقد سمعت بموسى حين أقطعه وعيد فرعون لو يأتى بما يعد  
حتى استمد بهارون فأزره فمن هناك أتاه النصر والمدد<sup>(١)</sup>

هذه القصيدة التى استغل فيها بشار القصة القرآنية، وهى موازنة هارون  
لأخيه موسى عليهما السلام، كان لها غرض سياسى؛ إذ كان فيها تحريض  
للمهدي على أن يأخذ العهد لموسى ثم هارون، وخلع من كان مزماً توليه بعد  
الهادى<sup>(٢)</sup>.

أما العباس بن الأحنف على سبيل المثال فإنه يصف شوقه إلى فوز ثم يصف  
تحول حاله بعد لقاءها، فيقول:

(١) ديوان بشار ج ٢ ص ٢٦٥-٢٦٦.

(٢) كانت الخلافة تنتهب بعد الهادى إلى عيسى بن موسى أخى المنصور، إلا أن المهدي كان  
قد فكر فى خلع عيسى وإعطاء العهد بعد الهادى لأخيه هارون، وكان قد أسر بذلك لبعض  
أتباعه، فخاطب بشار المهدي بأن يبتأ فى هذا الأمر بتولية هارون بعد أخيه موسى.

إن وجدى بفقد فوزٍ وإشفا  
 وجدَّ يعقوبٌ بعد يوسف إذ بَدَ  
 قى عليها والدرع دهر غشومٌ  
 يَحْضُ عينيه الحزنُ فهو كظيم  
 وسرورى بأن أراها كما سُدَّ  
 سرِّ بمفدى إسحاق إبراهيم<sup>(١)</sup>

وظَّف العباس هذين المشهدين من أخبار الأنبياء توظيفاً لأم به تماماً حالته النفسية إزاء فقد المحبوبة تارةً ثم لقاءها، ومن المهم أن ننبه إلى إحدى المرجعيات الخطيرة التي كانت ذات أثر على تفسير القرآن الكريم وهي الإسرائيلية وما تمتعت به من ميزة التشويق المتاحة فى القصص، مما أدى إلى تسربها فى تفسير القرآن الكريم، وقد وجدت هوى فى نفس القصص لجمع الناس فى حلقات المساجد، وقد انتشرت فى المجتمع باعتبارها من القصص التى تروى فى المساجد وتتناولها ألسنة الناس. وهذا الأمر وسمها بما يمكن أن يقترب «من الثقافة الشعبية (folklore) وهي الثقافة التى انتقلت مشافهة»<sup>(٢)</sup>، وإن كان أصله مكتوباً فى التوراة إلا أن شيوعه فى البيئة العباسية كان عن طريق المشافهة.

ولعل ثنائية الحضور والغياب هذه (فراق مع أمل - اجتماع بلا توقع) يبعدها المتضادين حققت للموقف نوعاً من الصديق وأحاطته بنوع من الجلال التابع من ذلك الصديق، فهو مفارق له أمل يتعزى به، وملاقى تهبه حلوة اللقاء غير المتوقع فرحة طاغية، وهذا الأمر يتضح لدى العباس فى ذكر ما ورد فى قصة ذبح إبراهيم عليه السلام، وأن من اقتدى من الذبح من ولد إبراهيم هو إسحاق عليه السلام، إلا أن الراجع أنه إسماعيل<sup>(٣)</sup>، وأن أحبار بنى إسرائيل أقجموا اسم إسحق لأنه أبوه.

(١) ديوان العباس بن الأحنف ص ٣١١.

(٢) التصوير الفنى فى شعر صلاح جاهين - رسالة غير منشورة لنيل درجة الدكتوراه - للباحث أسامة فرحات ٢٠٠٢ - أكاديمية الفنون ص ٢٠.

(٣) ورد فى تفسير قصة الذبح فى [سورة الصافات: آية ١٠٧] لدى ابن كثير أن ما روى من أن الذبيح هو إسحق، مما رواه السلف أو حتى ما نقل عن بعض الصحابة رضى الله عنهم أيضاً ليس ذلك فى كتاب ولا سنّة، وما أظن ذلك تلقى عن طريق أحبار أهل الكتاب. تفسير ابن كثير - دار الفكر - بيروت ١٩٨١ ج ٤ ص ١٥.



أو السنة بل ينقل عن أهل الكتاب - كقوله مقارنًا بين حالة افتتانه بالحب وافتتان  
النبي داود كما يذكر:

الم تر داود النبي هوت به      حبال الهوى فيما سمعت أو اسمع<sup>(١)</sup>

وفى البيت ما يدل على ثقافة السماع أو القص إذ استخدم لفظتي «سمعت  
أو اسمع»، وهذا النوع من ثقافة السماع المستندة إلى القص الشعبي قد صنع  
نوعًا يقترب من الأساطير التي يكون منشؤها عادة يعتمد على الوعي الجمعي  
الذي يحملها عددًا من الرموز وهذه الأساطير المنسوبة إلى الدين تكون في المقام  
الأول «صور دينية منشؤها مدفون في خفاء الماضي، إلى عمق تبدو فيه بلا أصل  
إنساني، لكنها في الحقيقة تمثيلات جمعية»<sup>(٢)</sup>.

وإذا كنا نعلم أنها إسرائيلية، فإن هذا لا ينفي عنها صفة الجمعية وإن كان  
ما فيها من رموز يخص أصحابها الذين وضعوها ثم استخدمها الشعراء بحكم  
تواجدها في بيتهم دون مراعاة أصل هذه المقولات، إلا أنهم التقطوا منها ما  
يمكن أن يفيد إبداعاتهم بغض النظر عما شكلته الأسطورة من رموز.

ويربط دائمًا أبو نواس في شعره بين النبي نوح عليه السلام وبين الخمر،  
ليدل على قدمها وبالتالي جودتها، فيذكر أن خمره:

رأت نوحًا وقد شملت وشابت      وقد شهدت قرويًا قبل نوح<sup>(٣)</sup>

---

(١) ديوان العباس ص ٢٤٠. ولقد ناقش ابن كثير القصة في تفسيره قائلاً إن ما روى من أن  
النبي داود قد افتتن بإحدى نساء قواده فأرسله إلى مهمة عسكرية قتل فيها فتروج بهذه المرأة،  
يذكر ابن كثير «أنها مأخوذة من الإسرائيليات ولم يثبت فيها عن المصنوع حديث». تفسير ابن  
كثير ج ٤ ص ٣٢.

(٢) التصوير الفني في شعر صلاح جاهين - رسالة غير منشورة لنيل درجة الدكتوراه  
للباحث أسامة فرحات ٢٠٠٢ - أكاديمية الفنون - المعهد العالي للثقافة والفنون -  
ص ١٥.

(٣) ديوان أبي نواس ج ١ ص ٢٥٥.

وقوله:

واسقنيها من عمار  
عهدت في الفلك نوحاً<sup>(١)</sup>

أو قوله:

قهوة تذكر نوحاً  
حين شاد الفلك نوح<sup>(٢)</sup>

كذلك ربط دعبل الخمر بقبيلتين عربيتين قديمتين بادتا كما ورد في القرآن وهما قوما عاد إرم، وثمود، وكان ما بقي من أثرهما تلك الخمر فيقول:

فتهادتها ثمود إلى قومها من وارثي إرم<sup>(٣)</sup>  
لقد تأثر الشعراء كثيراً بالشرعة، وهي رأسها القرآن باعتباره أول مصادر الشرعة وأغناها.

ونتطرق إلى مصدر آخر من مصادر التصوير:

---

(١) نفسه ص ٢٦٠.

(٢) نفسه ص ٢٧١.

(٣) ديوان دعبل ص ٢٤٢ - ثمود: قبيلة من العرب البائدة سكنوا وادي القرى بين الحجاز والشام، كفروا بالله وعصوا نبيه صالحاً فأرسل الله عذاباً شديداً أهلكهم. إما إرم فهم عاد إرم، شعب سكن الأحقاف خالف نبيه هوداً فمحقته الماصفة.

## المبحث الثاني

### التاريخ (العربي والإنساني)

لكل أمة تاريخها الذي هو سجل للأحداث التي مرت بها، وهو مصدر يلهب وجدان الشعراء ويشري مادتهم ويضيف إلى تجاربهم بعدًا يميزها بالعمق والأصالة.

والأمة العربية لديها من التاريخ سجل حافل؛ فقد عاش على أرضهم الكثير من الأجيال بل والأمم التي باد بعضها، وظل الناس يتناقلون ما بقى من أخبارهم، وهنا نذكر أن القرآن والسنة كان لهما أثرهما في تثبيت بعض هذه الأخبار أو تصحيحها، هذا فيما يتعلق بالتاريخ العربي كذلك للتاريخ الإنساني بصفة عامة أثره على ثقافة العرب في بيتي الشعر القديمة - بسبب التجارة - أو الجديدة بسبب الانفتاح على الحضارات الإنسانية المختلفة. ويظل التاريخ على المستويين العربي والإنساني يمدان الشعراء بمجموعة من الحوادث والأخبار التي كونت لهم رصيدًا ضخماً استطاعوا أن يستندوا عليه أثناء صياغة إبداعاتهم.

فبشار على سبيل المثال يمدح الهادي بقوله:

يقوم بأفعال النبي وقوله كوحى ابن بيض في صفاء صفات<sup>(١)</sup>

يمدح بشار ممدوحه بقيامه بالشرعة، ثم يوظف التاريخ العربي ليصف سرعة أدائه لأمانة الدين، فيذكر لذلك ابن بيض وهو تاجر كبير من عاد كان في زمن لقمان بن عاد، وكان لقمان يخفر ابن بيض في تجارته على خراج يدفعه ابن بيض، وكان يسرع في دفع الخراج حتى إنه كان يضعه على طريق لقمان، فإذا

(١) ديوان بشار ج ٢ ص ٤٥. وحى: إسراع.



مر لقمان أخذه. إن عادًا قوم سكنوا الجزيرة العربية وقد ورد ذكرها فى القرآن الكريم على أنها من الأمم التى بادت، ولعل هذه من القصص التى اشتهرت وانتقلت مع من نجا منهم أو مع من خالطهم من القبائل الأخرى، ولكن ما يهمنا هنا هو حضور هذه القصة فى ذهن بشار واستدعائه لها فى هذا الموقف، ولعل شهرة عاد وارتباطها بالقرآن من جهة والتاريخ من جهة أخرى جعل الشعراء يكثر من ذكرها فى شعرهم.

فالعباس يذكر أن العلاقة المضرة التى يسببها العشق لأصحابه قديمة قدم عاد وتبع وهم أيضًا أسرة عربية قديمة من قبيلة همدان، فيقول:

وما زال للناس الهوى ذا عداوة مضرا بهم مذ عهد عاد وتبع<sup>(١)</sup>

ويستمد أبو نواس من التاريخ عادة من العادات المتبعة فى مجالس الخمر فيقول واصفًا الساقى:

كأن إكليله تاج ابن مارية إذ راح معتصبًا بالورد والأس<sup>(٢)</sup>

إن صورة هذا الساقى أوردت إلى ذهن أبى نواس ما سمعه عن ابن مارية وهو من غساسة الشام الذين عرفوا بكرمهم ولهم، وقد كانوا يتعصبون عند الشراب بالورد والأس، إنه يعقد مشابهة بين الساقى وبين ابن مارية من ناحية جمال مظهر الإكليل على رأسه وكذلك من ناحية بهاء طلعتة التى ذكرته بذلك النبيل وإذا كان الساقى يبدو كأنه أمير أو نبيل فإن أبا نواس يجعل من شارب الخمر المستعد للإجهاد عليها وكأن له عندها ثأرًا، ويختار من شخصيات تاريخ العرب فى الجاهلية اسم أحد فرسان الحروب العربية القديمة الشهيرة، وهى حرب البسوس فيقول:

---

(١) ديوان العباس ص ٢٤٠.

(٢) ديوان أبى نواس ج ٢ ص ١٩.

وقد تهاوت، وصارت      كمثل قبس الزناد  
فجاءها مستعداً      كالحارث بن عباد<sup>(١)</sup>

ويستخدم دعبل التاريخ استخداماً طريفاً فهو يوظفه من الناحية التوثيقية فى مجال فخره بنسبه مستنداً على ما عرف عن القبائل العربية تاريخياً، فهو يقول مفتخراً:

قومى بنو حمير (والأسد) أسرتهم      وآل كندة والأحياء من علة<sup>(٢)</sup>

إن كل هذه القبائل التى افتخر دعبل بانتسابه إليها يذكر التاريخ لها عزاً وسيادة فكلها قبائل قحطانية أى من العرب العاربة، فالأزد «الأسد» من هذه القبائل القحطانية الذين أصبح لهم زعامة اليمنية بعد الإسلام.

وحير أيضاً وهو حمير بن سبأ ملك اليمن الذى يزعم له اليمنية فتوحاً بلغ بها الصين، وقد كان دعبل شديد التعلق بهذه الأجداد كثير الزهو بها، وإذا كان بشار وأبو نواس يلجآن إلى الفخر أحياناً بالقبائل العربية إلا أننا لا نجد لهما سنداً من الصدق لأنهما لم يكونا من العرب ولعلهما تحجباً مثل ذلك التأصيل الشديد، كالذى قام به دعبل لعلهما بعدم مصداقية ما يدعيان من جهة ولشعوبيتهما من جهة أخرى.

لكن ما يأخذ مصداقية لديهم هو تأصيل نسب من يتوجهون له بالمدح كما صنع بشار عندما مدح المهدي مؤصلاً نسبه من ناحية الأب والأم، وكان بشار نسبة من نسابى العرب، الأمر الذى يعكس سعة علمه بقبائل العرب وأصولهم

(١) ديوان أبى نواس ج ١ ص ٣٠٨. الحارث بن عباد: فارس من بكر اشترك فى حرب البسوس بين بكر وتغلب، وكان ابنه بجير قد قتل فى يوم من أيامها فخرج منتقماً. (أبو عبد العزيز البكرى - معجم ما استعجم «كتاب حرف الواو بوارادات» - دار عالم الكتب - د.ت. عدد المجلدات ٤).

(٢) ديوان دعبل ص ٩١ - راجع أخبار هذه القبائل فى ملحق ديوانه ص ٤٨٢، ٥٠٣.

فهو كما نعلم قد تربى فى البادية، فهو يمدح المهدي فيمتدح أولاً مجد آباء المهدي العرب من ولد عدنان القرشيين، فيقول<sup>(١)</sup> :

إن الفخار إلى من قد بنى لكمو      مجدًا تقاصر عن أركانه أحدُ  
بيطن مكة آثار لأولكمم      مما بنى لمعد جده أدد

ثم يثنى يمدح أخواله وهم من عرب اليمن، فيقول:

وبيت خالك حجر فى ذرى من      بيت تكامل فيه العز والنضد  
وبيت عمرو ومبنى بيت ذى يزن      وذى الكلاع ومن دانت له الجند  
وتبع وسرايل الحديد له      أزمان ينسج فى أزمانه الزرد  
فافخر هناك بأقوام ذوى كرم      لو خلد الله قومًا للعلى خلدوا

ويذكر التاريخ العربى بقصص العشاق التى جعلتهم مضرًا للمثل لكل عاشق، سواء أكان هذا الحب صادق المشاعر أم لا، فأبو نواس أحد نماذج الحب اللامى، أبصر جارية فوقع غرامها فى فؤاده فقال:

وقصرية أبصرتها فهويتها      هوى عروة العلرى والعاشق التجدى<sup>(٢)</sup>  
وقال أيضًا متحدًا عن محب ظهر عليه الحب حتى فى كتاباته:

ونواليك بالرقا      ع إذا خفت من وشا  
حاكيات بلفظها      عروة أو مرقشا<sup>(٣)</sup>

إن قصة عروة وعفراء، أو قيس وليلى، أو المرقش وأسماء، من أشهر قصص الحب العلرى التى انتشرت فى البيئة العربية.

---

(١) ديوان بشار، ج ٢ ص ٢٨٧. أدد: هو والد عدنان، أى جد معد بن عدنان. وذى يزن وذى الكلاع وتبع كلهم من ملوك ونبلاء اليمن.

(٢) ديوان أبى نواس ج ٢ ص ٣٢٤. العاشق التجدى هو قيس بن الملوخ.

(٣) نفسه ص ٦٦.

وكذلك استخدم العباس بن الأحنف كنموذج على الحب الصادق نفس القصص:

ما إن صبا مثلى جيل فاعلمى      حقاً ولا المقتول عروة إذ صبا  
لا لا ولا مثلى المرقش إذ هوى      أسماء للحين المحتم والقضا<sup>(١)</sup>

لقد استند العباس على كل هؤلاء العشاق ليؤكد لمحبوته أن أحداً من مشاهير الحب القديم لم يصبرهم الحب كما صبره.

ويلعب مسلم دوراً هاماً في صنع التاريخ إنه في مذاتحه يرصد لنا بعض وقائع التاريخ، وكأنه يتمثل دور المؤرخ وذلك من خلال عكس بطولات الممدوح؛ ليثبت في ذاكرة التاريخ والأمة أسماء المعارك وما حققه من نصر على الخارجين والمتمردين على الدولة، فعلى سبيل المثال يمدح يزيد بن يزيد الشيباني قائد الرشيد الذي قضى على الوليد بن طريف الخارجي، ويواصل مسلم مدح الشيباني في أكثر من قصيدة ليقدم لنا عبر هذه القصائد وثيقة تاريخية بأسماء أشخاص والأماكن التي جرت فيها هذه المعركة، فيقول:

أثبت سوق بني الإسلام فاطادت      يوم الخليج وقد قامت على زل  
لولا دفاعك بأس الروم إذ بكرت      عن عترة الدين لم تأمن من الكل  
ويوسف البرم قد صبحت حكره      بعسكر يلفظ الأقدار ذى زجل  
عاصفته يوم عبر النهر مهلت      وكان محتجزاً في الحرب بالمهل  
وللمارق ابن طريف قد دلفت له      بعسكر للمنايا سبل هطل<sup>(٢)</sup>

(١) ديوان العباس ص ٤٠.

(٢) ديوان مسلم بن الوليد ص ١٧. أي لقيت الروم عند الخليج. وهو نهر صغير. قامت على زلل: أي قامت سوق الإسلام يومئذ على انهزام. اطادت: أي نبشت، عترة الدين: أي عن جماعة الإسلام، يوسف البرم: أحد الخوارج والذي لقي حظه هو والوليد بن طريف على يد الشيباني، يلفظ الأقدار: أي يلقى المآل على من لقي من العدو. ذى زجل: أي ذى أصوات ورجة.

وفى قصيدة أخرى يقول:

لولا «يزيد» وأيام له سلفت عاش الوليد مع الفاوين أعواماً<sup>(١)</sup>

وقوله فى قصيدة ثالثة:

لولا سيوف «أبى الزبير» وخيله نشر «الوليد» بسيقه «الضحّاك»<sup>(٢)</sup>

سجل مسلم فى الأبيات السابقة أسماء أماكن دارت فيها المعارك، فيوم الخليج انتصر يزيد على يوسف البرم، كما توضح الأبيات عندما فاجأه فلم يمهله حتى يعبر جيشه وغافله إذ تخطى خليجاً كان بينه وبين يوسف.

ثم يذكر بعد ذلك حادثة توجهه لوليد بعد القضاء على يوسف الذى يكمله فى وثيقة أخرى «قصيدة أخرى» أنه لو لم يقض عليه لكان كما كان الضحّاك الخارجى الذى أضر بالخلافة الأموية، لكن مروان بن محمد قتله كما قتل يزيد بن يزيد الوليد الذى كاد أن يضر بالخلافة العباسية، إن هذه القصائد عمل توثيقى بلا شك لعب فيه الشاعر دور المؤرخ، ولست أعد كما يعد بعض الباحثين<sup>(٣)</sup> أن الشاعر إذا سجل حدثاً تاريخياً كان شعره شعر مناسبات.

ولما لعب التاريخ العربى دوراً فى بناء القصيدة فى العصر العباسى فإن التاريخ الإنسانى كان له دور أيضاً وإن لم يكن دوراً بارزاً كالذى لعبه التاريخ العربى، ولعل هذا مرجعه إلى أن ما دخل إلى الحضارة العربية من الحضارات الإنسانية المختلفة كان فى أغلبه إما عادات وتقاليد، وإما كتابات علمية ناشئة عن حركات الترجمة. فنجد أن ما أتى فى شعر الشعراء يكون غالباً مجرد أسماء للملوك ونبلأه ارتبط اسمهم بعظمة أو قدم دون ارتباط غالباً بمحادثات معينة فى التاريخ.

---

(١) المرجع السابق ص ٦٢.

(٢) الديوان ص ٩٧. الضحّاك بن قيس الشيبانى، أى أنه من نفس قبيلة الوليد بن طريف.

(٣) طرح الباحث أسامة فرحات ذلك فى إطار تناوله للتاريخ فى مجته «التصوير الفنى فى شعر صلاح جاهين».

فبشار - على سبيل المثال - يمدح قائلاً:

رأيت إياه الملك فوق جبينه يهز الحنايا والهرقلية النقدا<sup>(١)</sup>

من المعتاد في المدح أن تكون الشجاعة والكرم من أهم صفات الممدوح، وقد استخدم بشار في وصف مملوحه بالكرم «الهرقلية النقدا»، وهو يعنى إنفاقه الدنانير وإجزاله العطايا، فالهرقلية نسبة إلى هرقل وهو من ملوك الروم بالقسطنطينية وإليه تنسب الدنانير، قيل لأنه أول من ضرب الدنانير<sup>(٢)</sup>. ويستدعى ذكر الملوك ما ذكره أبو نواس متغزلاً:

فلو رآها أنوشروان صورّها فيما يحوك من اللدياج والسرّ<sup>(٣)</sup>

إن جمال المحبوبة يجعلها حرّية بأن تكون رسمًا على اللدياج والحرير، فمن عادات الفرس توشية الملابس بالصور، ولعل ربطها بأنوشروان ملك الفرس، أراد أن هذه المحبوبة لا تنقش صورتها إلا على ملابس الملوك، فهذه منزلتها.

ويقول في وصف الخمر:

كريمة أصغر آبائها إن نسبت كسرى وسابور

فالربط هنا يعطى الخمر قيمتين: القدم من جهة كما يهبها رفعة وعزة من جهة أخرى وهي انتسابها للملوك الفرس الذين تفاخر بهم الشعبيون.

وقد يربطها بتاريخ أقدم، فهي:

شمطاء تذكر آدمًا مع شيث

يسمى بها من ولد يافث أحمور

وُخبر الأخبار عن حواء

كقضيبي بان فوق دحص نقاء<sup>(٤)</sup>

(١) ديوان بشار ج ٣ ص ١٣٢.

(٢) لسان العرب - مادة هرقل.

(٣) ديوان أبي نواس ج ٢ ص ١٦١، السرقي: الحرير الأبيض.

(٤) ديوان أبي نواس ج ١ ص ٣٧-٣٨. شيث ابن آدم، وإليه أنساب بني آدم كلهم اليوم، وذلك أن نسل سائر ولد آدم - غير نسل شيث - انقرضوا ويادوا - تاريخ الطبري ج ١ ص ١٢٦. يافث: من أبناء نوح الثلاثة، كانت قسمته آسيا الصغرى وأوروبا، الدحص: قطعة الرمل المستديرة، النقاء: الرمل المنقطع. راجع في أخبار قسمة الأرض بين أبناء نوح. صناعة الكتابة ج ١ ص ١٣٨.

فى البيتين السابقين استعان أبو نواس بالتاريخ الإنسانى؛ مرة عندما أراد إثبات صفة القدم للخمير فقرنها بأيام آدم مع زوجه وابنه شيث - واسم حواء وثبت لم يردا فى القرآن، واستعان بالتاريخ ثانية عندما تغزل فى الساقى فنسبه لأبناء يافث وهم الأتراك والأوروبيون، فهو بقوله: «ولد يافث» اختصر من ذكر الكثير من الصفات الشكلية المعروفة عن أبناء هذه المنطقة، ومن ناحية أخرى فقد كان دليلاً على اتساع ثقافة أبى نواس، وأنه كان على دراية بتقسيم الأجناس. كذلك اتسعت ثقافته لتشمل بعض العادات الوافدة من الحضارات الأجنبية، فهو يقول:

اسقنا إن يسومنا يسوم رام      ولرام فضل على الأيام<sup>(١)</sup>

ولعل أبا نواس فى هذا البيت وأمثاله مما سبق يحاول أن يثبت أمرين: أولهما استعراض ثقافته المتعددة المتسعة والتي قد يحاول بها أن يتجاوز- ولو بينه وبين نفسه- وضاعة أصله ويثبته، وثانيهما كما يقول الأصمهانى عن أبياته التى يذكر فيها الفرس وغيرهم من العجم تفضيلاً لهم، أنه «كان يشتهى أن يذكر مناقبهم وأثارهم وأن يتزئجاً بزيمهم ويظهر للناس أنه منهم»<sup>(٢)</sup>.

وعلى أية حال سواء أكان أبو نواس يستعرض ثقافته المتسعة أم حتى يكثر فى شعره من الاستعانة بنماذج من تاريخ الأعاجم حباً وتفضيلاً لهم، إلا أنه يعد أكثر شعراء الفترة استشهاداً بالتاريخين العربى والإنسانى، إنه بلا شك يؤكد مقولة ابن قتيبة إنه «كان مفتشاً فى العلم، قد ضرب فى كل نوع منه بنصيب»<sup>(٣)</sup>.

تعقيب: وقبل أن تنتقل إلى مصدر آخر علينا أن نذكر ملاحظة هامة توصلنا إليها، وهى أن التاريخ كما كان مصدراً هاماً اتكأ عليه الشعراء إلا أنه لم يستخدم

(١) ديوان أبى نواس ج ٢ ص ٣١٤. رام: اليوم الحادى والعشرون من كل شهر من شهور الفرس، يلذون فيه ويفرحون.

(٢) ملحقات الأغاني - أخبار أبى نواس ج ١ ص ٢٢٢.

(٣) الشعر والشعراء لابن قتيبة ص ٤٨٠.

لرسم الصور الفنية بقدر ما اعتمد فيه الشعراء على الاستعانة بمعلومة أو حادثة أو قياس حالة معاصرة بشبيبتها من الزمن الأسبق. كما أنهم استغلوا التاريخ ككنز استخرجوا منه المعاني التي يمكن أن يدعمها التاريخ، فمن أراد أن يفتخر نسب نفسه إلى أشهر القبائل المعروفة بالأصالة والقوة، ومن أراد أن يثبت القدم لشيء استغل اسم بعض القبائل القديمة، ومن أراد أن يقرن نفسه بمشاهير الحنين استقى من التاريخ من عُرف بالحب واشتهر به. لقد كان التاريخ مصدراً لا يمكن إغفاله من مصادر الشعراء. ومع اهتمام البحث بقيمة المرجعية وأثرها في الشعر بشكل عام، كان لا بد من ذكر هذا المصدر، وإن لم تمثل الصورة قدراً كبيراً من الأمثلة المعتمدة على التاريخ.





## المبحث الثالث

### الطبيعة

تفتح عين الإنسان منذ ميلاده وقد أحاطت به الطبيعة بمظاهرها المختلفة، ويحيا الإنسان فى بيئته وقد شكلت الطبيعة أحد أهم المؤثرات فى تكوينه. والفنان هو أكثر طبقات المجتمع رفاة فى استقبال مظاهر الطبيعة، ثم وبعد عملية الاستقبال تلك تتم عملية الإبداع؛ إذ يضيف كل فنان على ذلك المظهر أو ذلك من مظاهر الطبيعة انطباعاته الخاصة التى تسم فنه وتميزه عن غيره، وكما يختلف كل فنان عن غيره فى تلقى مظاهر الطبيعة، فإن طبيعة الفن ذاتها تفرض نفسها، فالفنان قد يكون رسامًا كما قد يكون موسيقيًا أو شاعرًا، ويتميز الشعر عن غيره من أنواع الفنون الأخرى أنه يمتلك الكثير من سمات الفنون الأخرى، فالشاعر يستطيع أن يرسم لوحة الطبيعة بكلماته بحيث يتلقاها المستمع فترسم فى ذهنه صورة واضحة المعالم، كذلك يمتلك الشاعر من خلال القوافى وأوزان الشعر المعروفة أن يمنح قصائد الموسيقى التى تكفل لها الانتشار والحفظ.

ولقد راح الشعراء يتفننون فى إبراز الطبيعة فى شعرهم، إما عن طريق تصويرها بشكل مباشر، أو إحاطتها بهالة من الصور البلاغية التى تزيد من إبرازها كما يريدون، ولقد عرضنا سابقًا فى هذا البحث مجموعة كبيرة من الأمثلة التى استعان فيها الشعراء بالطبيعة فى حديثنا عن الطبيعة فى القصيدة، وأيضًا فى معالجة أنماط الصورة، لذا سنكتفى هنا بإبراز بعض النماذج التى تدعم فكرة أن الطبيعة هى أحد أبرز مصادر التصوير الفنى.

فنبشّر على سبيل المثال يرسم صورة ملامحها كلها مأخوذة من الطبيعة فى وصف مشهد حريمى فيقول:

وجيش كجنح الليل يرجف بالخصى      وبالشول والخطى حمر ثعالبه  
غدونا له والشمس فى خيدر أمها      تطالعنا والطل لم يجر ذائبه  
كان مشار النقع فوق رؤوسنا      وأسيافنا ليل تهاوى كواكبها<sup>(١)</sup>

استعان الشاعر بالطبيعة صفة وموصوفاً فالجيش كان عدده كبيراً كثيراً، كان رهيباً كظلمة الليل وقد حمل الجنود رماحهم وخرجوا فى آخر الليل قبل ظهور الشمس وهنا تبرز الطبيعة موصوفاً، فالشمس فتاة فى خدرها لم تخرج فلم تذب الندى لئلا يساقط على الأرض، ثم يكمل ليصف جانباً من وطيس المعركة فى بيت من أشهر أبياته إذ يقدم صورته ذات التشبيه المركب فالنقع فوق الرؤوس يغلف المكان ويحيط به، كما تحيط ظلمة الليل ويلف الكون ولكن السيوف تتحرك وسط هذا الغبار لتبدو وكأنها نجوم تلمع وسط الظلام.

وفى صورة طبيعية أخرى تتحد فيها الطبيعة مع الحالة النفسية للشاعر يقول  
بشار:

أشاقك مغنى منزل متأبلو      وفحوى حديث الباكر المتعهد  
وشام يحوضى ما يرسم كاته      حقائق وشم أو وشوم على يلو  
إذا ما رائه العين بعد جلادة      جرى دمعه كاللؤلؤ المتبدو  
كان الحمام الورق فى الدار وقعا      ماتم ثكلى من بواك وعود<sup>(٢)</sup>

صورة طلل بقى بعدما هجرت المحبوبة المكان فظهر فى المكان وكأنه بقايا

(١) ديوان بشار ج ١ ص ٣١٨ - يرجف: له صوت ودوى، الخصى: العدد الكبير، الخطى: الرمح، والثعالب: أطراف الرماح، الطل: الندى.

(٢) ديوان بشار ج ٣ ص ٧٠-٧١. التأيد: الذى سكته الأوايد وهى الوحوش. فحوى الحديث: معناه وما يفيد بطريقه خفية، الباكر المتعهد: الطير من حمام نحوه. شام: آثار الديار أو ما يثبت على آثار البحر، حوضى: مكان، ما يرسم: ما يبرج. حقائق وشم: الأحقاق التى يوضع بها مادة الوشم.

وشم فى اليد وبشار هنا يعمد إلى صورة مستمدة من البيشة الأولى للشعر فهو يردد قول طرفة:

لخولة أطلال بيرقة ثمهد تلوح كباقي الوشم فى ظاهر اليد  
ونجد وصف الطلل يتقل إلى محور نفسى، فالطلل الذى يجلب الشجن إلى نفسه ينعكس على صورة الحمام الذى نزل بالطلل فيخيل إليه أنه مجموعة من النساء الثكلى التى تجمعت تبكى على من فقدت، فالشاعر يستخدم ما يسمى فى علم النفس بالإسقاط (projection)<sup>(١)</sup> حيث قام بشار بتشبيه حال الحمام من تجمعها فى رسم الدار ومن بين هادلات وساكنتات أو طائرات بنساء تجمعت فى مآتم بين باكية قادمة وأخرى راجعة من المآتم، واستغل هذا التشابه فجعلها رمزاً لحالته النفسية التى أسقطها على الهيئة الحاصلة فى الحمام لتكون أوقع فنياً من أن يأتى بها مباشرة فيصف حالته بالحزن أو الشجن.

أما مسلم فإنه كثيراً ما وصف الصحراء كأحد مظاهر الطبيعة، ووصفه للصحراء هو دائماً جزء من رحلته نحو الممدوح، وهو دائماً يحاول من خلال وصفها بالتوحش والبعد؛ لإبراز مدى عنائه حتى يصل إلى الممدوح طمعاً فى إجمال الجائزة، كقوله:

ويلدة ذات غول لا سبيل بها إلا الظنون وإلا مسرح السيد  
كأن أحلامها والأكل يركبها بدن توافى بها نذر إلى عيد  
كلفت أهوالها عينا مؤرقة إليك لولاك لم تكحل بتسديد<sup>(٢)</sup>

إن توظيف الطبيعة بالتقاط وإبراز أحد مظاهرها لم يكن بغرض الوصف، فهذه الصحراء البعيدة التى لا سبيل لمعرفة الطريق فيها إلا الظنون يجبالها

(١) راجع عبد القادر فيدوح- الاتجاه النفسى فى نقد الشعر العربى ص ٧٠-٧١.

(٢) ديوان مسلم ص ١٥٦. غول: بعيدة، السيد: اللقب، الأعلام: الجبال، بدن: نوق،

توافى بها نذر إلى عيده: أى جلبها نذر إلى النحر بمكة يوم العيد.

الضخمة والتي يلفها السراب وهذه المطية التي شقت عليها الرحلة حتى تدرك الممدوح، كل هذه الأوصاف غير مرتبطة بتجربة الشاعر، لكنها ناشئة عن براعته فى الإفادة من البيئة الأصلية للشعر.

ولمسلم إفادات كثيرة من البيئة القديمة أو الأولى فهو كثيرًا ما يذكر الصحراء والناقة وفيها - كما هو شأن الشاعر القديم - يمتدح ناقته بالسرعة والقدرة على تحمل المشاق بنشاط، فيقول:

إلى الأمام تهادانا بأرحلنا      خلق من الريح فى أشباح ظلمان  
كان إفلاتها والفجرُ يأخذها      إفلاتٌ صادرة عن قوسِ حسان<sup>(١)</sup>

الناقة أحد معطيات الطبيعة يضعها مسلم فى وصفها بالسرعة فى مقابل ثلاث معطيات طبيعية أخرى، فهى كالريح وكالظليم وكالريم أو كالبقرة الهاربة من سهم صياد ويأتى هنا سؤال: لماذا وضع الشاعر كل هذه العناصر الطبيعية التى لا تعطى أية زيادة فى المعنى غير السرعة، ولماذا يشبه الناقة بحيوانين آخرين؟

لعل مذهب التصنيع الذى اشتهر به مسلم فيه جواب عن ذلك السؤال، فحب التوشية الزيادة فيها والذى يأتى عن طريق التزيد فى إبراز ملامح الصورة هو ما دفع مسلمًا إلى ذلك، فمسلم الذى قلد القدماء فى وصف الناقة كان على الطرف الآخر إبنًا لبيته الجديدة.

وينطلق أبو نواس بالطبيعة إلى مجال الحداثة فيوظفها ليسقط مظاهر الطبيعة المشهورة فى البيئة القديمة، ويعلى من مظاهر الطبيعة فى البيئة الجديدة، فيطرح علينا جدلية واضحة بين القديم والجديد فيقول فى ذلك:

أحب إلى من وخذل المطايا      بموماؤ يتيه بها الظليمُ

(١) ديوان مسلم ص ١٢٦.

ومن نعت الديار ووصف ربح      تلوح به على على القدم الرسوم  
رياض بالشقائق موتقات      تكثف نبثها نور عميم  
كأن بها الأقاحى حين تضحى      عليها الشمس طالعة نجم<sup>(١)</sup>

إن أبا نواس إزاء طبيعتين تطرحهما البيئة:

- ١ - البيئة الأولى للشعر وهى مرتبطة بالصحراء وما فيها من أطلال.
- ٢ - البيئة الجديدة بيئة الشعراء التى اكتسب فيها الشعر ملامح جديدة، من أبرزها تغير الطبيعة المحيطة بالشعراء، لذا فمن الطبيعى أن تبدأ صيحات التمرد على ذلك الالتزام بهذه الطبيعة التى لم تعد مصدرًا حقيقيًا للشاعر، بل هى مصدر موروث، ومن هنا فهو يخاطب الشعراء محاولاً لفت انتباههم لتغير الطبيعة وضرورة مواكبة هذا التغير - بغض النظر هنا عن الحديث عن الشعبية - فيقول:

تصف الطلول على السماع لها      أفلو العيان كأتت فى العلم  
وإذا وصفت الشئ متبعًا      لم تخل من زلل ومن وهم<sup>(٢)</sup>

وهو وإن كان عادة يقرن التجديد بالخمر واللهو إلا إنه ليس بوسع أى باحث أن ينكر محاولات أبى نواس التجديدية. وإذا كان مجال أبى نواس المفضل الخمر إذ راح من خلاله يحشد كل طاقاته الفنية وينهل من كل المصادر المتاحة، فإن العباس بن الأحنف فارس الغزل قد استغل الطبيعة أيضًا فى وصف مشاعره، فهو يقول:

لما رأيت الليل سداً طريقه      عنى. وعلبنى الظلام الراكد

(١) ديوان أبى نواس ج ٢ ص ٣٢٨.

(٢) المرجع السابق ص ٣١٣.

والنجم فى كبد السماء كأنه أعمى تحير ما لديه قائد<sup>(١)</sup>

لقد استغل الشاعر الطبيعة لتصوير حالة نفسية فمحاصرة الليل له وجثوم ظلامه على مشاعره وظهور النجم فى السماء كثيباً حائراً ليست إلا مجموعة الانفعالات التى غصت بها نفس الشاعر بسبب هجر المحبوبة له، والعباس فى هذه الصورة لم يرسم بالطبع صورة فنية أمينة للطبيعة لكنها كانت «مباشرة الإطار العام لمشاعره»<sup>(٢)</sup> كما كان الأمر فى صورة بشار السابقة فى وصفه للأطلال. وما أشبه صورة العباس بصورة امرئ القيس القديمة الشهيرة الليل التى رصد فيها مشاعره حين قال:

وليل كموج البحر أرخى سدوله	على بأنواع الهموم ليتلى
فقلت له لما تمطى بصلبه	وأردف أحجاراً وناء بكلكل
ألا أيها الليل الطويل ألا اتجلى	بصبح، وما الإصباح منك بأمثل
ثم هو يذكر أيضاً نجوم ذلك الليل:	
فيالك من ليل كأن نجومه	بأمراس كتان إلى صم جندل <sup>(٣)</sup>

ولقد مرت بنا أثناء الدراسة الكثير من النماذج التى برزت فيها الطبيعة فكانت مصدراً ثرياً وأساسياً لكل الشعراء.

(١) ديوان العباس ص ١٣٩.

(٢) عز الدين إسماعيل (الدكتور) - التفسير النفسى للأدب ص ٩٠.

(٣) شرح المعلقات السبع - ص ١٤١-١٤٢.

## المبحث الرابع

### الخبرة الحياتية

لكل إنسان مشاهداته وانطباعاته وتجاربته الخاصة التى تكون أحد مكوناته ومعتقداته، والفنان صاحب عين لاقطة يسجل مشاهداته فى بعض قصائده التى تصبح إذ ذاك منزوعة من الخبرات الحياتية التى يقدمها للمتلقى أو عرض خبرة من خبرات السابقين، وليست تجارب الشاعر وحده هى مصدره لتكوين الصور، بل يزخر المجتمع بمجموعة من الخبرات بعضها ناشئ من الحياة التى يعاصرها الشعراء من جهة أو من الخبرات الموروثة من جهة أخرى، وبالتالي فإن كل شاعر حاذق يستطيع أن يوظفها كما يتناسب مع غرضه.

ولقد ورد لدى شعراء الفترة موضع الدراسة الكثير من الصور الفنية والمقتبسة من خبراتهم الحياتية، فبشار يتحدث عن محبوبته ردتة خائبة فيقول:

طالبتها فئنيت فراغت به      وعلقت قلبى مع الدين  
فصرت كالغير غدا طالبا      قرأنا فلم يرجع بأذنين<sup>(١)</sup>

إن ما فى البيت من روح الدعابة ناشئ عن الظروف التى أحاطت به، فلقد ورد الخبر فى الأغاني كما يلى: «قال بشار دعاني عقبة بن سلم ودعا بحمد عجرد وأعشى باهلة فلما اجتمعنا عنده قال لنا: إنه خطر ببالي البارحة مثل يتمله الناس: ذهب الحمار يطلب قرنين فجاء بلا أذنين، فأخرجوه من الشعر ومن أخرجه فله خمسة آلاف درهم، ومن لم يستطع جلد خمسمائة جلدة، فاستمله حماد وأعشى لكن بشاراً أنشد من فوره قصيدة منها ما أوردناه فانصرف بالجائزة.

---

(١) الأغاني ج ٣ ص ٢٠٢.



صحيح أن المثل قد فرض عليه إلا أنه استطاع أن يوظفه بينما أخفق الشعراء الآخرون.

ويذكر أبو العتاهية مثلاً آخر تبرز فيه خبرة حياتية أو مشاهدة حياتية فيقول:

إن استهانتها بمن صرعت      لبقدر ما تعلو به رتبته  
وإذا استوت للنمل أجنحة      حتى يطير فقد دنا عطبه<sup>(١)</sup>

لقد تمثل أبو العتاهية بواحدة من الخبرات الحياتية؛ وهو «أن النمل إذا نبتت أجنحته فقد دنا هلاكه، وهو مثل يضرب لارتياش الضعيف بما فيه هلاكه»<sup>(٢)</sup>، فالطبوبة التي استهانت بأمره وتجرأت ما هي إلا - في حالها هذه - لكالنملة التي تبدو عليها مظاهر القوة بظهور أجنحة لها ولكنها في الواقع بداية نهايتها وهذا المعنى هو ما أراده أبو العتاهية إيصاله عندما استعان بهذه الصورة.

ويلجأ أبو العتاهية أيضاً إلى أحد الأمثلة المرتبطة بطلب الحاجة من غير موضعها، إذ يقول هاجياً أحد البخلاء بقوله:

إن السلى بات يرتجيك كمن      يحلب تيساً من شهوة اللبن<sup>(٣)</sup>

إن وقوف الشاعر راجياً نيل عطاء هذا المهجو أمر مستحيل كمن يحاول الحصول على اللبن يحلب التيس. وفي صورة مماثلة يذكر مسلم:

وإني وإشرافى عليك بهمى      لكالمتغنى زينة الماء بالمغضى<sup>(٤)</sup>

اعتمد الشعراء في استشهادهما على مثليين اقتبساهما من واقع الحياة وما كان يتردد على ألسنة الناس، فما تتناقله ألسنة العامة من حكايات وأمثال هو أحد مصادر التصوير إذ أنه خبرات حياتية جماعية.

(١) التاليف - ثمار القلوب في المضاف والمنسوب - ج ١ ص ٤٣٦.

(٢) المرجع السابق.

(٣) جمهرة الأمثال ج ٢ ص ١٥.

(٤) جمهرة الأمثال ج ٢ ص ١٥.

ويتفرد مسلم بعرض إحدى خبراته بحيث أصبحت صورته نموذجاً فريداً ومثاراً لإعجاب الكثيرين من النقاد وهي تبرز خبرة في مجال الفروسية:

إنسى وإسماعيل يوم فراقه لك الغمد يوم الروع فارقه النصل<sup>(١)</sup>

إن مسلماً في رثائه قدم صورة مركبة باستخدام التشبيه التمثيلي ربما كانت هي السبب وراء الإعجاب بها، فلقد كان كل جزء في الشطر الأول له مقابل في الشطر الثاني، فمسلّم مقابل للغمد وإسماعيل هو النصل، ويوم الفراق هو يوم الروع، وهذا الاستقصاء لكل جزء من أجزاء الصورة أكسبها عمقاً دلاليّاً ويتضح ذلك بشكل خاص في استخدامه لصورة الغمد بلا نصل مما ينفي أي أهمية إذ ذاك للغمد، كما أن استخدامه ليوم الروع ليقابل يوم الفراق يحمل دلالة عميقة تعكس مدى صدقه، فلم يكن موت صديقه مجرد فراق بل كان بالنسبة له روعاً، لقد وفق مسلم تماماً في اختيار مفرداته وهو ما انعكس على الصورة.

وإذا كان مسلم قد عكس صورة فريدة في رثاء صديقه فإن بشاراً قدّم «صورة فريدة وتشبيهاً غريباً ربما لم يقله شاعر أو يلتفت إليه قبل بشار»<sup>(٢)</sup>، وذلك حينما قال في مجال الغزل:

ختم الحب لها في عنقي موضع الخاتم من أهل الذمم

الصورة السابقة صورة مقتبسة من مشاهدة حياتية أتاحها البيئة التي يعيش فيها الشاعر، فأهل الذمة كانوا يجتمعون أغانقهم حتى يعرفوا فينالوا حماية الدولة لهم وليعرف أنهم دفعوا الجزية، على الرغم من جدّة الصورة إلا أننا لا نجد فيها سوى هذه الجدة التي أوحى بها الحضارة، فالصورة تفتقد وجه شبه واضح بين خاتم الحب والخاتم الذي يكون في عنق أهل الذمة.

(١) ورد البيت في جهرة الأمثال ج ٢ ص ١٠، وكذلك ورد في المستقصى في أمثال العرب فصل الهمة مع الضاد ج ١ ص ٢١٩.

(٢) مصطفى الشكعة (الدكتور) - الشعر والشعراء في العصر العباسي ص ١٦٧.

وانتشار أهل الذمة فى هذا المجتمع كان له أثره فقد كان الكثيرون من الشعراء يلجئون إلى الأديرة لشرب الخمر، وهناك يشاهدون القساوسة وهم يمارسون شعائهم، وأبو نواس ينقل هذه الصور كثيرًا فى شعره، فمن ذلك قوله <sup>(١)</sup> :

كأن هديرها فى الدنّ يحكى قراءة القسّ قابله الصليبُ  
إن صوت الخمر المحبوسة فى دنها منذ زمن يشبهها أبو نواس بقراءة أو  
تتمتات القس عندما يؤدي صلواته أمام الصليب، ولعل فى صوت الخمر  
قداسة.

ولعل أبا نواس المولع بالخمر أراد أن يضيف عليها نوعًا من القداسة عندما  
قرن صوت حبابها وهو يتحرك مضطربًا بصلوات القس أمام الصليب.

وفى استدعاء آخر لصورة القساوسة وصلبانهم، يقول أيضًا فى الخمر:

ملس وأمثالها محضرة      صور فيها القسوس والصلب  
يتلون إنجيلهم، وفوقهم      سماء خمر نجومها الحبيب  
كأنها لؤلؤ تبده      أيدى عذارى أفضى بها اللعب <sup>(٢)</sup>

الصورة حافلة بمظاهر حضارية، فالكوؤوس التى يشربون فيها الخمر محفور  
بداخلها صور للقساوسة والصلبان وسماء هذه الصور المحفورة قد صنعها الحبيب  
الذى يشبه النجوم اللامعة، وهى أيضًا فى لمعانها وتناثرها كاللؤلؤ، وزيادة فى  
إظهار الترف فإن هذا اللؤلؤ نثرته عذارى وهن يلعين.

وإضافة إلى ما عكسته الصورة من الأثر الحضارى على المجتمع، فقد عكست  
أيضًا ما كان يشعر به النواسى من نعيم فى ظل الخمر، إذ يعمد دائمًا إلى وصفها  
بكل صفات الجمال والجلال اللذين يحيطان بها ويكل ما يمت إلى عالمها بصلة.

---

(١) ديوان أبى نواس ج ١ ص ٧١.

(٢) المرجع السابق ص ٦٨.

أما دعبل الخزاعي الذي شغل كثيراً بالهجاء فقد استغل مشاهداته والخبرات المكتسبة من الحياة ليهجو أحمد بن أبي داود، فإذا كان الفخر بالأنساب والأصل أمراً اعتاده العرب، فإن الهجاء أحياناً يكون بالضرب على هذا الوتر، فدعبل يوجه هجاءه نحو ابن أبي داود واصماً إياه بانقطاع الأصل والحسب، فيقول:

قبائل جلد أصلهم فبادوا      وأودى ذكرهم زمناً فبادوا  
وكانوا غرزوا في الرمل بيضا      فأمسكه، كما غرز الجراد<sup>(١)</sup>

يعتمد دعبل على مشاهدة أو خبرة إنسانية بما يحيط به، فهو يعرف أن الجراد عندما تريد أن تبيض فإنها تثبت ذنبها في الأرض. وقد وظف دعبل هذه الخبرة توظيفاً طريفاً عندما شبه أباء المهجو بالجراد من جهة، وبانقطاع نسبهم في استخدامه لذلك التشبيه البديع عندما غاص البيض في الرمال فهلك النسل وقضى على هذه القبيلة.

---

(١) ديوان دعبل ص ١١٣.



## المبحث الخامس

### الكتابات العلمية

الإنسان كائن يحب للتعلم والاكتشاف والإنجازات البشرية تدرجت وتطورت على مدى التاريخ الإنساني، وظهرت الكتابة لتسجيل هذه الإنجازات لتستفيد منها الأجيال ولتطورها، وبعد الشعراء من أهم شرائح المجتمع التي تعد مستفيدة ومفيدة في هذا المجال، فكم من الأفكار العلمية وصلتنا من خلال الشعراء فعلى سبيل المثال قد اعتمد علم النحو كثيراً على الشعر القديم، فاستند إليه علماء النحو للاحتجاج بالبيت الشعري على أحد القواعد النحوية أو اللغوية. كذلك استفاد الشعراء من الكتابات العلمية أو الخبرات العلمية فكانت لهم مصدراً هاماً أثروا من خلاله شعرهم وبنوا عليه الكثير من صورههم الفنية وتعدد استفادات الشعراء من الكتابات أو الخبرات العلمية المأخوذة عن علماء العصر والتي تعد أحد المكونات الثقافية التي كان يتلقاها الشاعر، وكل شاعر يستند في اعتماده على هذا المصدر إلى مدى ثقافته وأحياناً قد يكون ذلك من باب ترديد معلومة بغض النظر عن صحتها؛ إذ تدور على السنة العامة حتى تحولت إلى ما يشبه - بسبب كثرة دورانها - إلى حقيقة ثابتة مثل ما ذكره بشار كثيراً في شعره من تصوير حالة خلف الوعد بما عرف من أن الكمون ينمو على أمل السقي، فاستخدم بشار هذه الفكرة فقال مثلاً استناداً إلى الخبرة العلمية في النبات:

وعدت فلم تصدق وقلت غداً غداً    كما وعد الكمون شرباً مؤخر<sup>(١)</sup>

وقال مردداً الفكرة مرة أخرى راسماً صورة طريفة في عتاب يعقوب ابن داود الذي توجه إليه لنيل عطائه إلا أنه عاد خائباً:

---

(١) الأغاني ج ١٤ ص ٣١٦.

يعقوب قد ورد العفاة عشية      متعرضين لسيك المتساب  
فسقيتهم وحسبتى كمونة      نبئت لزارعها بغير شراب  
مه لا أبا لك إننى ربحانة      فاشمم بأنفك واسقها بذناب<sup>(١)</sup>

عمد بشار إلى رسم هذه الصورة معتمداً على خبرتين بالنبات؛ إحداهما مأخوذة من المأثور الشعبي وهى فكرة أن الكمون ينمو على الوعد بالسقى، أما الخبرة الثانية وهى معلومة حقيقية وهى أن الريحان لا يوصل إلى شمه والانتفاع به إلا بعد سقيه وتعهده بالرعاية، وهو يذكر المثاليين أو الصورتين ليعرف يعقوب قدره ومنزلته.

ومثله فى المعلومة التى يعود أصلها إلى السنة العامة ما استند إليه العباس بن الأحنف كخبرة طيبة فى قوله للمحبة لا يصرح باسمها:

يا قرة العين يا من لا أسميه      يا من إذا خلدت رجلى أسميه<sup>(٢)</sup>

فهو هنا يردد ما كانت تذهب إليه العرب من أن الخلد يذهب إذا نادى الإنسان اسم شخص يحبه، وشأنه يطبق وصفه من وصفات الطب الشعبي. بل إن هناك خبرة طيبة لدى العباس مستمدة من السنة، فإذا كان «ماءٌ زُمَزِمَ لِمَا شُرِبَ لَهُ» فإن هذا يعطى يجعل ماء زمزم أحد أنواع العقاقير التى تعارف عليها الناس، لذا فإن العباس يذكر فى شعره موقفاً يبدو فيه خفة ظل ذلك العاشق إذ يناشد أصحابه قائلاً:

خذلوا لى منها جرعة فى زجاجة .      ألا إنها لو تعلمون طيبى  
فرشوا على وجهى أفق من بلىتى      يبيكم ذو العرش خير ميثب  
فإن قال أهلى ما الذى جتتم به      وقد يُحسن التعليل كل أديب

(١) ديوان بشار ج ١ ص ١٦٢. اللذاب: جمع ذنوب وهى الدلو المملوء بالماء.

(٢) ديوان العباس ص ٣٧٦.

فقولوا لهم جتناه من ماء زمزم لنشفه من داء به يقتوب<sup>(١)</sup>

بداية يرى الشاعر أن ريق الحبوبة هو ترياق لمرضه وهو مرض العشق وبعد الحبوبة، إلا أنه يذكرهم - وهنا تبدو الطرافة السردية - أنه إذا تساءل أهله عما أتوا به فعلتهم أن يجيبوا بأنهم يحملون ماء زمزم أحضروه ليشفى به الشاعر مما أصابه.

والكتابة العلمية أو الخبرة العلمية هي مصدر للتصوير الفني متعدد الفروع، ويعتمد كل شاعر إلى الإكتثار من فرع دون غيره على أساس من إلمامه بهذا الفرع المعرفي.

ومن هذه الفروع :

(أ) النبات :

أحد أبرز أشكال الحياة التي تحيط بالإنسان ولكل بيئة نباتها ولكل مجتمع علمه بأسرار ما ينمو لديه من نبات، وكما كان للعربى في صحرائه نبات خبره وعلم خصائصه، فلقد كان للحضارة أيضاً أثرها فى اتساع المعرفة بالنباتات، خاصة ما ارتبط منه بالورود والرياحين التى انتشرت فى الرياض والبساتين، فأبو نواس على سبيل المثال يذكر من نبات الصحراء:

بلاد نبتها عسر وطلح<sup>(٢)</sup> وأكثر صيلها ضبع وذيب<sup>(٣)</sup>

وهو فى موضع آخر يجعل من النبات موضعاً ينفث فيه سم الشعوبية فيقول:

ونحن فى بساتين فتفتحنا<sup>(٤)</sup> ريح البنفسج لا نشر الخزام

إن الخزامى من نبت الأعراب لكن البنفسج من نبت الحاضرة.

(١). ديوان العباس ص ٤٨-٤٩.

(٢). ديوان أبى نواس ج ١ ص ٧٠.

(٣). نفسه ص ٣٥.



ويعقد أبو نواس مقارنة بين بيتين زراعتين يعرض فيهما نبات الصحراء فى مقابل ما ينمو فى الحواضر، وهو بالتأكيد يميل نحو نبت الحاضرة فيقول:

وَفُجَّ إِلَى التَّرْجَسِ عَنْ عَوْسَجٍ وَالْأَمْسِ عَنْ شَيْخٍ وَقَيْصُومٍ<sup>(١)</sup>  
وانطلاقاً من الصور الفنية التى نقدم منها نماذج متعددة فأبو العتاهية يهجو  
والبة بن الحباب بقوله:

أَوَالْبِ أَنْتَ فِي الْعَرَبِ كَمَثَلِ الشَّيْخِ فِي الرُّطْبِ<sup>(٢)</sup>  
والبة فضلة على العرب محسوب عليهم إلا أنه ليس منهم، هذه هى الصورة  
التي صنعها أبو العتاهية لوالبة عندما اعتمد على هذه الخبرة فى علم النبات.  
ولأن النخل هو أكثر النباتات انتشاراً فى أرض العرب، فلقد كان من  
الطبيعى أن تكون خبرتهم به كبيرة، فدعبل يرثى البرامكة بقوله:

لَقَدْ غَرَسُوا غُرْسَ النَّخِيلِ تَمَكُّنًا وَما حَصَلُوا إِلَّا كَمَا حَصَدَ الْبَقْلُ<sup>(٣)</sup>  
ويبدو من خلال استقراء ديوان دعبل أن لديه خبرة علمية واسعة بالنبات؛ إذ  
وُظِفَ هذا المصدر توظيفاً ملائماً فى الكثير من الصور الفنية التى تناسرت فى  
قصائده، ومن الطريف أنها صور تلاءمت مع غرضه المفضل: الهجاء، فهو يقول  
هاجياً رجلاً يراه وضيع الأصل تزوج من أسرة ذات نسب:

إِنْ كَانَ قَوْمُ أَرَادَ اللَّهُ خَزَنَتَهُمُ فزَوجوك ارتغاباً منك فى ذهبك  
فذاك يوجب أن النبع تجمععه إلى خلافاك فى العيدان أو غريك<sup>(٤)</sup>

(١) الديوان ج ٢ ص ٣٢٧.

(٢) الأغاني ج ١٨ ص ١٠٧. الشيص: الصيص، وهو التمر الذى لم يشتد نواه إذ لم تلغح النخل.

(٣) ديوان دعبل ص ٢١٥.

(٤) ديوان دعبل ص ٧٦. النبع: شجر القسي الأصيل، الخلاف: صنف من الصفصاف  
سمى بذلك لأن السيل يحيط به مبياً فينبت فى خلاف أصله، الغرب: شجرة شائكة خضراء  
يتخذ منها القطران الذى يدهن به الإبل.

إنه يشبه حالة هذا المهجو الذي لا أصل له فيحاول أن يصل إلى الحب من خلال النسب، وهو فى هذا يضرب مثلاً أو يرسم صورة لاجتماع نبتين أحدهما أصيل قوى، وهو شجر النبع الذى قد يحمل إليه السيل نوعاً من النباتات الضعيفة (الخلاف) فتنبت وسطه فيبدو وكأنه من نفس النوع، ومن المؤكد أن مثل هذا التشبيه استند فيه دعبيل على خبرته فى علمه بالنبات.

ومن هذه الخبرة ينطلق أيضاً ليرسم صورة أخرى إذ يقول:

والمجد يفسده اللئيم بلؤمه      كالمسك يفسد ريحه بالكندس<sup>(١)</sup>

فى الشطر الأول يقدم الشاعر معنى ذهنيًا دعه بالصورة فى الشطر الثانى، فالمسك ذلك العطر الذكى قوى الرائحة يفسد إن شيب بأحد أنواع النباتات وهو الكندس وهو نبات له رائحة معطسة فإنه برائحته تلك يفسد رائحة المسك. وقال معاتباً بصيغة غاضبة - فى صورة مماثلة لتلك التى قدمها بشار فى عتابه ليعقوب بن داود:

وحسبتى فقعاً بقرقرة      فوطئتنى وطئاً على حنق<sup>(٢)</sup>

الفقع من نبات الصحراء، وهو فطر ينمو فى باطن الأرض فى الصحراء بعد المطر وليس له جذور ولا أغصان، ويضرب به المثل لمن لا أصل له أو سند.

وتتضح فى الصورة التى اعتمد عليها دعبيل أنها كلها ذات أصل بدوى لا أثر للحضارة فيها، وكان خبرته كانت بنبات الصحراء التى عاش جزءاً كبيراً من حياته فيها عندما صحب الشطار. ولكن الأمر يختلف عند العباس بن الأحنف ابن بغداد حاضرة الخلافة ومركز الحضارة الجديدة بما حملته من صنوف الحياة المخالفة للبداءة والحشونة، فهو كثيراً ما يعمد إلى ذكر الورود والرياحين، بل إنه يذهب إلى تفضيل نوع على غيره، ومن خبراته بالنبات يقول:

(١) المرجع السابق ص ١٧٠. الكندس: عروق نبات مسهل مقيح معطس.

(٢) المرجع السابق ص ١٩٤. القرقرة: الأرض المطمئة.

والله ما شبهت بالورد عهدهما إذا ما انقضى فيما تقول الأعاجم  
ولكننى شبهته بالأس دائماً وليس يدوم الورد، والأس دائماً<sup>(١)</sup>

وردت فى كتب الأدب<sup>(٢)</sup> فصول خاصة عقدت لذكر النباتات وما اشتهرت به، ومما كتب فى مقارنة بين الأس والورد يذكر أن هذه الأفضلية تأتى من أن الأس وهو أحد صنوف الرياحين هو شجر دائم الخضرة وليس الورد كذلك<sup>(٣)</sup>، من هنا انطلقت صورة العباس التى أراد أن يشبه فيها عهد محبته بالأس لما عرف عنه من الدوام. لقد لجأ الشعراء كثيراً فى شعرهم إلى الاستعانة بالنباتات التى انتشرت حولهم فى بيتى البادية، والحاضرة فراحوا يوشحون به القصائد ويعمدون إلى معارفهم فى هذا المجال لرسم صورهم الفنية.

#### ب) الفلك :

السما أفق واسع كان يحط اهتمام الإنسان منذ وجد على الأرض ترمقه عيون البشر ليلاً ونهاراً فنسج حولها الخرافات، كما أنه استطاع أيضاً أن يصل إلى حقائق أفادته فى الحياة، فلقد كانت الشمس نهاراً تحدد لهم الجهات كما كانت النجوم ليلاً علامات يهتدى بها السائر أو يحدد بها مكان المنازل والأماكن.

ومنه ما أورده صاحب معجم ما استعجم: «سمع قيس بن مكشوح سليك ابن السلكة يقول بعكاظ وهو لا يعرفه: من يصف لى منازل قومه وأصف له منازل قومي؟ فقال قيس: خذ بين مطلع سهيل ويد الجوزاء اليسرى العامد لها من

(١) ديوان العباس ص ٣٢١.

(٢) راجع على سبيل المثال: فى تفضيل نبات على آخر وذكر بعض صفاته. معجم الأدباء ج ١ ص ٢٩١، الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة ج ٤ ص ٦٧٤، معجم أسماء الأشياء ج ١ ص ٤٨.

(٣) محاضرات الأدباء ج ٢ ص ٦٠١، من الطريف أن يتحمس صاحب الكتاب لتفضيل الأس على الورد حتى يذكر حديثاً ينسبه إلى الحسين من أنه قال: «جئنا رسول الله بكنتا يديه وردة، وقال إنه سيد رياحين الجنة خلا الأس».

أفق السماء فهناك منازل قومي»<sup>(١)</sup>.

كذلك كانت لهم خبراتهم فى الأبراج والأنواء، خاصة وأن اهتمامهم بها يساعدهم فى تحديد فصول السنة وأوقات نزول الأمطار، كما أن العرب عُنوا بالنجوم ومطالعها ومساقطها ومراعاتها وتسميتها؛ لأنهم كانوا أميين لا يحسبون ولا يكتبون ولم يحفظوا حلول الحفوق فى مواقيتها إلا بهذه النجوم.. فكان من اللازم للحق الضامن له أن يقول إذا طلع نجم الثريا أدبت من حرك كذا وكذا وإذا طلع بعده الدبران وفيتك كذا»<sup>(٢)</sup>.

ولقد خصوا كل نجم باسم مميزاً له عن غيره، ولعله من الطريف ما يقابل الباحث من الحكايات الخرافية التى ترتبط ببعض الكواكب والنجوم ومسمياتها. ولأن الشاعر ابن يتيته فمن الطبيعى ألا يفوته تسجيل بعض الخبرات حول هذه النجوم، فمنهم من راح يهتم لها فيرصد حركتها أو شكلها ومنهم من استعان بالفلك كمصدر فى يستعين به فى إبداع تجربة فالمهلل على سبيل المثال وهو أقدم الشعراء رسم صورة فنية بديعة اعتمد فيها على حركة النجوم وشكلها، فقال<sup>(٣)</sup>:

كان الجدى جدى بنات نعش	يكب على اليدين بمستديس
تجسب الشعرى ان إلى سهيل	يلوح كقمة الجمل الكبير <sup>(٤)</sup>

(١) عبد الله بن عبد العزيز البكرى الأندلسى - معجم ما استعجم - ت. مصطفى السقا -

عالم الكتب - ط ٣ - بيروت - ١٤٠٣ - ج ١ - ص ٤١١.

(٢) أبو بكر محمد بن القاسم الأنبارى - الزاهر - ت. د/ حاتم صالح الضامن - مؤسسة

الرسالة - بيروت - ١٩٩٢ - جزءان - ط ١ ج ١ ص ٤٢٩.

(٣) الأغاني ج ٥ ص ٦٤.

(٤) بنات نعش: سبعة أنجم على القرب من القطب الشمالى، الجدى: هو نجم صغير على القرب من القطب الشمالى يستدل به على موضع القطب، ويقال له جدى بنات نعش الصغرى. الشعرى: نجمان هما الشعرى اليمانية والشعرى الشامية، سهيل: نجم منفرد عن الكواكب من الكواكب اليمانية. صبح الأعشى ج ٢ ص ١٨١.

إذن فإن أغلب الخبرات الفلكية أخذها أو ورثها المتأخرون عن السابقين فاستعانوا بها في أشعارهم فهاهم شعراؤنا يذكرون في قصائدهم بعض أسماء هذه النجوم معتمدين على شيء من خصائصها، فأبو العتاهية يذكر الناس بالمولت الذى يأتى بلا موعد ليلاً ونهاراً فيقول<sup>(١)</sup> :

يا موت يا موت صبحتنا بك      الشمس ومست كواكب الأسد<sup>(٢)</sup>  
أو قول العباس حاسداً أهل الحجاز بوجود المحبوبة لديهم ولما تصل العراق بعد:

طربت إلى أهل الحجاز وقد بدا      سهيل اليماني واستهلت مطالعه<sup>(٣)</sup>  
كانت المحبوبة ببلاد الحجاز ولم تكن قد وصلت العراق بعد، فهو يشبهها بسهيل، وهو نجم بهي<sup>٤</sup> يظهر في سماء الحجاز، وبعد بضع عشرة ليلة يظهر بالعراق<sup>(٥)</sup> .

أما أبو نواس فإنه يتحدث عن خرة الأزلية فيقول:

تخيرت والنجوم وقف      لم يتمكن بها المدار<sup>(٥)</sup>  
سبك أبو نواس البيت معتمداً على ما قاله «علماء الهند من المنجمين إذ قالوا إن الله عز وجل لما خلق النجوم، خلقها مجتمعة واقفة في مكان واحد ثم فرقها وأدارها».

إذن لقد وظف أبو نواس هذه المعلومة التي وردت عن الهنود الذين عرفوا

---

(١) ديوان أبي العتاهية ص ٧١.

(٢) الأسد: كوكب يظهر مساءً وسط السماء في صورة أسد فمه مفتوح وعلى رأسه كواكب مضيئة.

(٣) ديوان العباس ص ٢٤٨.

(٤) أدب الكاتب ج ١ ص ٧٢.

(٥) ملحق الأغاني في أخبار أبي نواس ج ١ ص ٢٢٢.

باشتغالهم بعلم الفلك فربط بين ما أراد نقله للمستمع من قدم الخمر رابطاً إيّاها بهذا النوع من العلم، وهذا المصدر كان سنداً يدعم به الشاعر صورته، فأبو العتاهية عندما أراد هجاء والبة بن الحباب قال مستعيناً بعلم الفلك:

أراك ولدت بالمریخ      یابن سبائك الذهب  
فجئت أقیشر الخلیف      من أزرق عارم الذهب<sup>(١)</sup>

إن والبة بن الحباب يدعى أنه عربى أصيل من بنى أسد، لكن أبا العتاهية يحاول نفى هذا النسب متعجباً، فيقول إنك ولدت بالمریخ و«المریخ يعرف أنه كوكب أحمر اللون»<sup>(٢)</sup>، فنسبة والبة إليه تعنى أنه أحمر الوجه «أقیشر الخلدین» أزرق أى أنه صافى الحمرة أو البیاض، والمعروف أن أبناء العرب ذوو بشرة تميل إلى السمرة، أما أبو نواس فلقد أبرز ثقافة واسعة فى كثير من المجالات والمعارف كما سبق ورأينا ومن ثقافته بعلم الفلك لمجده يرسم صورة فلكية طریفة فيقول<sup>(٣)</sup>:

ویمین الجوزاء تبسط باعاً      لعناق الدجى بغير بنان

يبدو الجوزاء معترضاً فى السماء وكأنه شخص يمد ذراعه لعناق الليل، والجوزاء كما تذكر الكتب التى خصصت للكتابة عن الفلك تصفه بأنه مجموعة من الكواكب التى تظهر فى صورة ملك متوج على كرسي<sup>(٤)</sup>. وتبدو لمجموع الجوزاء متلألئة لامعة وسط الظلام وفى هذا يشبه بها كؤوس الخمر فيقول<sup>(٥)</sup>:

وكان أفتلاح الزجاج إذا جرت      وسط الظلام كواكبُ الجوزاء

(١) الأغاني ج ١٨ ص ١٠٨.

(٢) صبح الأعشى ج ٢ ص ١٦٧. أزرق: صافى أو أبيض، عارم: خيىث شرير.

(٣) المثل السائر: ج ١ ص ٤٠٢.

(٤) أساس البلاغة ج ١ ص ٨١.

(٥) ديوان أبى نواس ج ١ ص ٣٨.

ويبدع أبو نواس فى توظيف ما ثقفه من علم الفلك ليصف دخول فصل الربيع قائلاً:

أما ترى الشمس حُلَّت الحملًا      وطاب وقت الزمان واعتدلاً  
وغنت الطير بعد عُجْمتها      واستوفت الخمر حولها كمالاً<sup>(١)</sup>

إن حلول الشمس فى برج الحمل هو نقطة الاستواء الربيعى الذى يعتدل فيه الطقس، وتبدأ الطيور بالانتشار والتغريد. لقد لعب الشاعر بهذا البيت على محورين هامين، الأول هو ما أراده من تثبيت فكرة بداية الربيع حين تحل الشمس بالحمل ويبدأ بعدها بالانطلاق بوصف مظاهره، والتى يرى من أهمها استيفاء الخمر عامًا كاملاً منذ أن كانت عنبًا حتى عصرت وصارت فى الدنان، وهو فى هذا المعنى حاز على رضا أكبر علماء اللغة والأدب وهو الأصمعى<sup>(٢)</sup>.

أما المحور الثانى أن هذا الاحتفال بنزول الشمس فى برج الحمل هو «احتفال هام لدى الصابئين»<sup>(٣)</sup> من عبدة النجوم والكواكب، فلقد كانوا يعظمون هذا اليوم، فلعل أبا نواس كانت إحدى مرجعياته هو خبرته بما انتشر فى الحضارة العباسية التى استوعبت الثقافات المتعددة.

#### تقييم عام: (من مستوى الاستعانة بصور الطبيعة)

تعددت مصادر التصوير الفنى لدى الشعراء فكانت سندًا قويًا دعموا به شعرهم بشكل عام وصورهم بشكل خاص، مما زاد تلك الصور وضوحًا وأكسبها دلالات أعمق وأثرى تجارب هؤلاء المبدعين، وبالطبع لم تكن كل الصور التى قدمها الشعراء ذات صلة بالطبيعة، ولكن يعنينا كثيرًا أن نقف على

(١) ملحق الأغاني - ص ٢٢٣.

(٢) المرجع السابق.

(٣) صبح الأعشى، ج ٢ ص ٤٦٧.

مدى استعانتهم بتلك المصادر لرسم صور ذات علاقة بالطبيعة أنها محور هام فى هذه الدراسة.

اتضح مما سبق أمران: أولاً: أن الصور التى كانت ذات علاقة بالخمر هى أكثر الصور ارتباطاً بالطبيعة؛ إذ كان الشعراء إما أن يذكروا مجالس الخمر التى كانت كثيراً ما تقوم بين أحضان الطبيعة، أو أن يذكر للخمر ذاتها صفات مستعارة من أحد مظاهر الطبيعة. ثانياً: التفاوت بين الشعراء فى الاستعانة بتلك المصادر فكان على رأسهم أبو نواس الذى أحاط بالكثير من الثقافات والخبرات التى شهدتها العصر.

بينما قلَّ اعتماد أبى العتاهية على هذه المصادر فى تكوين صورته، ويرجع ذلك إلى إقلال أبى العتاهية أصلاً من تقديم الصور فى شعره الذى سيطر عليه الزهد والذى فضل فيه أبو العتاهية العمد إلى أسلوب التقرير والمباشرة.

لاحظنا أيضاً أن الكتابات العلمية أو الخبرات العلمية كانت تعتمد بشدة على الفلك والنبات على اعتبار أنهما من أكثر العلوم التى تهتم العربى أو من نشأ فى بيئة عربية، أما الطب والكيمياء فلم تلق لدى شعراء تلك الفترة اهتماماً فلم يعولوا عليهما فى رسم الصور. ولقد ثبت ذلك بعد استقصاء البحث فى دواوين الشعراء وقد يعود عدم اعتماد الشعراء على هذين الفرعين من العلم إلى قلة شيوع المعرفة بهما لدى المتلقى العادى من أبناء المجتمع، فكان من المنطقى أن يعتمد الشاعر إلى ما كان معروفاً ومتداولاً من العلوم بين عامة الناس حتى تكون الصور المقدمة واضحة لدى المتلقى الذى يعد أساساً فى عملية الإبداع.

وينظر عامة على مصادر التصوير الفنى لمجد أن الطبيعة قد شغلت حيزاً من صور الشعراء إلا أنها تفاوتت تبعاً للمصدر فما ارتبط منها بالطبيعة - كالخبرة الحياتية والفلك والطبيعة والنبات - زادت فيه نسبة الصور المعتمدة على الطبيعة.





## الفصل السادس

---

مستوى المرجعية في شعر الطبيعة



## أولاً: مصادر المرجعية :

ترتبط المرجعية فى هذه الدراسة بالطبيعة ارتباطاً وثيقاً. ولقد استقى الشعراء من الطبيعة طائفة كبيرة من صورهم الفنية شملت مظاهر عدة، وأحاطت بجوانب متنوعة من الطبيعة. وكان من هذه المظاهر ما ارتبط بالطبيعة المحيطة بالشعراء فى الحواضر كالبساتين وما فيها من أزهار وثمار أو بالطبيعة فى البادية كالصحراء وحيوانها.

ومما يستحق الذكر هنا أن الصور الصادرة عن طبيعة الحواضر غالباً ما ارتبطت بمجالس الخمر، كما أنها تميزت بسهولة الألفاظ وقرب المعنى وذلك خلافاً لما جاء من الصور المقتبسة من حياة البادية التى كان يغلب عليها الصعوبة فى الألفاظ والمعانى، الأمر الذى كان يشى بالتكلف والتصنع من قبل الشعراء الذين كانوا غالباً ما يحتلون حلو القدماء فى صنع الصور المرتبطة بالصحراء. ولكننا مع هذا لا نصدر حكماً كلياً بمحاكاة تلك الصور للقديم وأنه قد عدت فيها الجدة أو البراعة، فلقد سجلنا فيما سبق ما ظهر فى تلك الصور من إبداع، إضافة إلى ما استطاع الشعراء إضفاؤه من نسمات الحضارة على صورهم ليتواءموا - ولو نفسياً - مع حاضريهم.

لقد عشق الشعراء جمال الطبيعة ففتنوا بروعة الليل والنجوم فكانت الطبيعة هى إحدى وأهم منابع صورهم فكانت دائماً تسعفهم بالصور بل إنها تفجر فى نفوسهم صوراً عندما يتحدثون عن أمور معنوية<sup>(١)</sup>.

وهذه الطبيعة الملهمة يمكننا أن نقسمها إلى قسمين هما:

(١) الطبيعة الحية.

(٢) الطبيعة الصامتة أو الساكنة.

---

(١) محمد على هدية (الدكتور) - الصورة فى شعر الديوانيين بين النظرية والتطبيق - ط١، المطبعة الفنية - ص٢٣٦.

## أولاً: الطبيعة الحية :

ونعنى بها الحيوانات والطيور، إن هذه الكائنات المتحركة فى الطبيعة إلى جوار الإنسان، كان بعضها يتفاعل معه فيشاركه حياته، فهي معه فى سلمه وحره ومرحه وهواه، أو قد تكون شريكه فى أصعب المواقف، ففي رحلته فى الصحراء المخيفة تكون الناقة الرفيق المخلص الذى يصدع به الإنسان الخوف، وقد تكون حيوانات الصحراء كالظليم وبقر الوحش والحرياء بل الجنادب واليعاسيب أتيسه الذى قد يشتغل بمشاهدته أثناء سيره فتكسبه المشاهدة تسلية وتضيف إليه خبرة. كذلك الصورة التى قدمها بشار:

وفلاة زوراء تلقى بها العيب	من رفاضاً بمشين مشى النساء
من بلاد الخافى تغول بالرك	سب، فضاء موصولة بفضاء
قد نجشمتها وللجندب الجور	ن نداء فى الصبح أو كالنداء
حين قال اليعفور وارتكض الآ	ل بريمانه ارتكاض النهاء
بسبح اليلين عاملة الرج	ل مروح تغلو من الغلواء <sup>(١)</sup>

وسنعرض فيما يلى لمجموعة من الصور التى يستلهم فيها الشعراء بعض ما أحاط بهم من مظاهر الطبيعة الحية:

### ١. الناقة :

أكثر الحيوانات وروداً فى الشعر العربى على الإطلاق، وهى تستحق من العربى كل هذه الحفاوة؛ ففي حالة الاستقرار تؤمن له الغذاء والسكن، وفى رحلته يحمل عليها متاعه وتقطع به الفياض فى قوة وصبر، فبشار مثلاً يقول عن ناقته التى تحملت الحر وقاست صعوبة الطريق:

---

(١) ديوان بشار، ج ١ ص ١١٠. رفاضاً: متفرقة، الخافى: الجن، الجندب: هو الجراد وهو معتاد للحر وهو يصدر صوتاً عتماً يشد الحر، اليعفور: هو حمار الوحش، الآل: السراب، الريماء: شلة السراب، النهاء: جمع نهى وهو الغدير.

خواضعُ في البرى أفنى ذراها      رواحُ عشية ثم ابتكارُ  
صبرن على السموم وكل خرقٍ      به جبلٌ وليس به أمار<sup>(١)</sup>

إنها نوق خاضعة صابرة على تلك الصحراء وحرارتها التي لا تعلم لها نهاية ولا يوجد بها أى معلم. وقد نجد في هذه الصورة توازيًا بين حال هذه الناقة التي سارت خاضعة بسبب ما وضع في أنفها من الحلق، وبين شاعر غمرد على العرب وعلى حياتهم إلا أنه ترسم خطاهم في الشعر مجبراً؛ إذ لا مفر في المدح ونيل الجوائز إلا هذه الطريقة الوحيدة التي لا يبدو أى معلم سوى السير على طريقة السابقين.

وتختلف ناقة مسلم عن ناقة بشّار كما اختلف الشاعران فناقة مسلم كما وصفها:

أخذن السرى أخذ العنيف وأسرعت      خطاها بها والنجم حيران مهتد<sup>(٢)</sup>  
لقد سارت في الليل بقوة وشدة على الرغم من طول الليل الذي بدا نجمه حيران، فناقته كما يصفها في موضع آخر:

بوجناء حرف يستجد مراحها      مراح السرى والكوكب المتوقد  
إذا قدحت إحدى الحصى قللت بها      فتختلف في أخرى وإن لم تعد<sup>(٣)</sup>  
ناقة مسلم تسير مرحلة قوية نشيطة تطأ الحصى ومن قوتها يتطاير تحت أقدامها.

أما الناقة عند أبي نواس فتبدو نموذجاً رقيقاً يظهر فيه تعاطف الناقة مع راكبها وحنوها عليه.

---

(١) المرجع السابق ج ٣ ص ٢٥٠. البرى: جمع برة، وهى حلقة من حديد توضع فى أنف البعير الصعب ويناط بها الزمام لصدد البعير عن التفار، الذرى: جمع ذروة والمقصود أنه أفنى شحم سمنها فضوّلت، الحرق: الأرض الواسعة، أمار: علامات.

(٢) ديوان مسلم ص ٧٤.

(٣) نفسه ص ٧٦، وجناء: قوية، حرف: صلبة.

أما ونجينة يهوى	عليها راكب فرد
مظلل محجر العين	ن، جيب قميصه قد
إذا ما جاوزت جُددًا	فلاح لعينه جدد
حكّت أم الرثال، إذا	رماها الوابل البرد
تؤم بقفصة بيضًا	لها في جوفه ولد <sup>(١)</sup>

لقد خرج الراكب وحده في تلك الصحراء الممتدة لا أنيس له سوى تلك الناقة الكريمة القوية، ويرسم الشاعر صورة لذلك الراكب وقد مزقت ثيابه وظهر عليه أثر التشرد ووعثاء السفر وعناثه، وكلما قطعت الناقة أرضًا ظهرت أخرى.

إن تحول الحديث من الناقة إلى الراكب (جاوزت... فلاح لعينه) أراد الشاعر به أن يبين حال الراكب عندما شعر بطول الطريق، وعند ذلك يظهر رفق الناقة وحنوها، فهي عندما طهر امتداد الطريق وشدته تشفق على راكبها فتغذ السير حتى تصل به إلى بر الأمان، وهو في هذا يشبهها بنعامة استشعرت الخطر على بيضها فراحت تسعى نحوه تطلب له مكانًا تحضنه فيه بعيدًا عن المطر والبرد، وهذه الأمثلة قليلة من كثير تحدث فيه الشعراء عن الناقة، وقد أوردنا في الفصول السابقة بعضًا منها.

وكما تحدث الشعراء عن الناقة فقد تحدثوا أيضًا عن الفرس..

## ٢- الفرس:

وغالبًا ما يرتبط الفرس بالحديث عن الحرب، فيروح الشاعر معددًا لصفاتها الأصلية مفاخرًا بها ويقوتها، كما أنه اهتم بها فصانها وغالى في رعايتها، كما يقول بشّار:

(١) ديوان أبي نواس، ج ١ ص ٣٣٥، نجينة: الناقة الكريمة، يهوى: يعضى ويسير، الفرد: المنفرد، مظلل: يقصد بها أنه ذو حاجبين كثيفين أو مغطى الحاجبين بالعمامة، جدد: ما استرق من الرمل، الرثال: ولد النعام، الوابل: المطر الشديد، تؤم: تتجه.

كل خيفانة تصان على الأقس      رب صون العروس في الزمهرير  
ومنيف القنزال أضلع ذى نيد      رين يخال عادياً في المسير<sup>(١)</sup>

إن هذه الفرس تحاط بعناية قد لا يجد الأقارب مثلها فهي فرس قوية تعدو بسرعة وكأنها معجبة بقوتها وسرعتها، وهذه الصيانة والرعاية تكون للفرس لأنها عدة الفارس في حربه وقوتها تعنى قوة الجيش، كما قال:

والخيل شائلة تشق غبارها      كعقارب قد رفعت أذناها<sup>(٢)</sup>  
لقد شبه الخيل الرافعة أذناها وقد وقفت استعداداً للقاء العدو بالعقارب وقد رفعت أذناها لصعد أى اعتداء.

أما مسلم فإنه يلاقى أعداءه:  
بكل سبوح في العجاج كأنما      تكثف عطفها جناحا خفيد<sup>(٣)</sup>  
كما أنها تقتحم غمار الحرب بقوة وجراءة:

والخيل طاوية العجاج نواشر      جرد تشاول في المكر الأجرد<sup>(٤)</sup>  
كذلك رسم أبو نواس لخصائه صورة لطيفة قال فيها:

ولقد ذهرت الوحش يملنى      متقارب التقريب قد قرحا  
عند يطير إذا هتفت به      فإذا رضي بعفوه سبحا

(١) ديوان بشار ج ٣ ص ٢١٧. الخيفانة هي الجرادة وتطلق على الفرس السريعة، صون العروس: أى أنها تختبئ في الكن في شدة البرد، منيف: مرتفع، القنزال: ما خلف ناصية الفرس، أضلع: قوى، ذى التيرين: مضاعف القوة وهو مأخوذ من النسيج على نيرين، أى حيك على خيطين.

(٢) المرجع السابق ج ٤ ص ٢٤. شائلة: ترفع ذيلها.

(٣) ديوان مسلم ص ٧٧. مبروح: سريع كأنه يسبح، العجاج: الغبار المرتفع، خفيد: ذكر النعام.

(٤) ديوان مسلم ص ٢٣٤، الفرس الأجرد: قصير الشعر وهى صفة عمودة.



## وهب الصريح له سناكه وأعاره التحجيل والقرحاً<sup>(١)</sup>

لم يذكر أبو نواس حصانه فى إطار الحديث عن حرب، وإنما ذكره فى إطار رحلة صيد أو ما شابه، وهو معجب بحصانه السريع القوى سلس الانقياد، صاحب سمات الأصالة التى ورثها عن أجداده. وكما كان حصان أبى نواس مصاحباً له فى رحلة صيده فقد كان حصان العباس بن الأحنف رفيقاً له فى ميدان اللعب أثناء ممارسته لعبة الكرة والصولجان فى الصورة التى قدمناها فيما سبق.

### ٣- حيوانات أخرى :

وإذا كان الجمل والفرس قد برزا كثيراً فى الشعر لكنهما لم يكونا الحيوانين الوحيدين، إذ برزت أيضاً حيوانات أخرى كالكلب مثلاً.

وكان أبو نواس من أكثر الشعراء الذين احتفوا به كثيراً. إذ كان الكلب محوراً لكثير من قصائد الطرد التى تفرد أبو نواس فى إبداع الكثير منها فقدم للقارئ لوحات رائعة غنية بالصور الطبيعية، كما كانت غنية بذكر الكثير من حيوانات الصحراء وطيورها.

وفى ذكره للكلب الذى تصحبه فى واحدة من طردياته، قال:

هجننا بكلب طالما هجننا به	يتسف المقود من كلابه
من صرخ يغلسو إذا اغلولى به	ومئعة تغلب من شبابه
كأن متنيه لدى انسلابه	متنا شجاع لج فى انسيابه
كأنما الأظفـور فى قنابه	موسى صناع رد فى نصابه

---

(١) ديوان أبى نواس ج ١ ص ٢٤٥، ذعرت الوحش: فاجأتها، التقريب: ضرب من عدو الخيل، قرح: أصيب بالقرح، العتد الصامد القوى، العقو: السير المتهمل، الصريح: فحل معروف، التحجيل: يياض فى قوائم الفرس، القرح: ما دون الغرة.

تراه في الحضر إذا هاهنا يكاد أن يخرج من إهابه<sup>(١)</sup>

لا تختلف صورة كلب أبي نواس عن الفرس الأصيل القوى، فإذا كان الفارس يفخر بفرسه إذ أنه يعول عليه بشكل أساسي في المعركة فقوة الفارس بل حياته تعتمد كثيراً - بالإضافة إلى مهارته - إلى قوة فرسه وتحمله لقسوة الحرب، كذلك فإن كلب أبي نواس البطل في ساحات الصيد هو البديل عن الفرس في ساحات القتال؛ لأن أبا نواس لم يكن فارساً محارياً. وهو يعتز بكلبه الذي لم يخله في أي صيد خرج إليه، فطالما اعتمد عليه وثقاً به ويقوته الجسدية التي راح يعدد مظاهرها فهو في مطلع الشباب له ظهر قوى أظافره أو غالبه أشبه بالسيف إضافة إلى سرعته الشديدة وانقياده لصاحبه.

وفي الشعر العربي يأتي ذكر الكلب مصاحباً لصفة الكرم، فالكلب تعود الأضياف فيكف عن النباح عند مشاهدة الغرباء، للدرجة التي تصبح معها صفة الكرم. مقترنة بمصطلح شهير هو: «جبان الكلب». وانطلاقاً من هذا الموروث العربي عول دعبل على مرجعته تلك في إطار فخره بكرمه فيقول راصداً لنا مشهداً لطيفاً:

حتى إذا واجهته ولقيته حينه بصابص الأذنان  
فتكاد من عرفان ما قد تعودت من ذاك أن يفصحن بالترحاب<sup>(٢)</sup>

رسم دعبل صورة لكلايه وهي ترحب بالضيوف وخلع عليها حياة وحركة، ويذكر الدكتور/ الشكعة<sup>(٣)</sup> أن صورة دعبل على رشاقته ليست في واقع الأمر

---

(١) المرجع السابق ص ١٦٧. هجنا: أثروا، يتسفف المقود: يستل الرش، يفلو: يتجاوز الحدود، اغلولى: تعاطم، الميعة: أول الشباب، الشجاع: الأنفوان، الأطفور: الظفر، قنابه: موضع الظفر، الصناع: الماهر في صنعته، نصابه: المقيض، الخضر: الركض السريع، هاهنا: زجر بالصوت، الإهاب: الجلد.

(٢) ديوان دعبل ص ٣٦٥. بصابص الأذنان: تحريكها.

(٣) الشعر والشعراء في العصر العباسي ص ٣٤٠.

إلا تقليدًا لشاعر سابق من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية، وهو إبراهيم بن هرمة:

يكاد إذا ما أبصر الضيف مقبلاً      يكلمه من حبه وهو أعجمُ  
بل إن هرمة قدم صورة أشد قرباً من صورة دحبل وكانت من بواكير إنتاجه:  
وإذا أثناسا طارق متنور      نبحت فدلته على كلابى  
وفرحن إذ أبصرنه فلقينه      يضرنه بشرائير الأذئاب  
وفى صورة مقلدة إلا أنها تضرب بعمق في التراث، يذكر بشار النعاج، وهى من حيوان الصحراء، فيقول:

تمشى به عین النعاج كأنها      سروب العذارى فى البياض المعمد<sup>(١)</sup>  
الصورة مسبوقة، فقد قال امرؤ القيس بنفس المعنى:

فمن لنا سرب كان نعاجه      عذارى دوارٍ فى الملاء المليل<sup>(٢)</sup>  
من السهل جدا التقاط ما بين البيتين من التشابه، فوحدات الصورة عند بشار هى ذاتها المكونة لصورة امرئ القيس، بل إن تكوين الصورة اعتمد على نفس الفن البلاغى وهو فن التشبيه، فالنعاج فى مشيتها وهيبتها تشبه مجموعة من النساء العذارى المدلللات خرجن يتبخترن فى مشيتهن، وكان سبوغ شعر هذه النعاج كانسداد الملاء على أجساد هؤلاء العذارى.

وللطيور والحشرات كأحد مظاهر البيئة الحية المتحركة دور فى تشكيل الصورة سواء أكانت هى مصدر إلهام الشاعر ليقبس من شكلها أو من حركتها ما يراه حوله أثناء ممارسته طقوس حياته اليومية، أم كانت تلك الطيور أو الحيوانات هى ذاتها محور الصور. فعلى سبيل المثال مما يطابق الحالة الأولى وهو

(١) ديوان بشار ج ٣ ص ٧٣.

(٢) شرح المعلقات للزوزنى، ص ١٥٥.

أن يكون الطائر ملهما للشاعر قول بشار في وصف إبريق الخمر بعد الفراغ من الصب، وهي صورة تشي بآثر الحضارة وورقتها؛ إذ يصل فيها لنوع من الترف التصويرى:

كَأَن إِبْرِيقَنَا وَالْقَطْرُ فِي فَرْجِهِ طَيْرٌ تَتَاوَلُ يَاقُوتًا بِمِثْقَالِ<sup>(١)</sup>

وما أوحاه الإبريق للشاعر من شكل الطائر، فإنه قد أوحى لغيره بصورة أخرى كما بيئنا سابقاً في نموذجين لمسلم وأبى نواس من تشبيه رقبة الإبريق برقبة الغزال أو الظباء.

ومما يطابق الحالة الثانية - وهو أن تعد الصورة لوصف الطائر فيكون هو محور الصورة - ما نظمه أبو نواس في وصف ديك معد ليخوض معركة فى لعبة انتشرت هى مصارعة الديكة، فيقول مفاخرًا بديكه الهندى - غير العربى - فى إشارة واضحة لمذهب الشعوبى:

أُبْعِتْ دِيكًا مِنْ دِيكِ الْهِنْدِ	كَرِيمِ عَمِّ وَكَرِيمِ جَدِّ
لِنِسْبَةٍ لَيْسَتْ إِلَى مَعْدٍ	وَلَا قَضَاعَى وَلَا فِى الْأَزْدِ
مَفْتَحُ الرِّيشِ، شَدِيدُ الزَّنْدِ	ضَخْمُ الْمَخَالِيبِ عَظِيمُ الْعَضْدِ
حَتَّى إِذَا الدِّيكُ ارْتَأَى مِنْ بَعْدِ	وَلِجْهِهِ فِى النِّحْسِ لَا فِى السَّعْدِ
رَأَيْتُهُ كَالْفَارَسِ الْمَعْدِ	يَنْظُرُ خَطَرًا مِثْلَ خَطَرِ الْأَسَدِ
يَقْشُهُ بِالْكَدِّ بَعْدَ الْكَدِّ	وَتَعْسِبِ مَوْصِلَ بِجْهَدِ
حَتَّى تَرَى الدِّيكَ لَهُ كَالْقَدِّ	مَفْكَرًا يَعْظُمُهُ بِالسَّجْدِ <sup>(٢)</sup>

إنه ديك كالفارس المعد لدخول حرب يصول فيها كالأسد يجر خصمه بعد أن يتعبه ويهد قواه، ترى الديك الغريم وقد وقع أسيرًا، ويدو فى ذلك إذ ذاك وكأنه يسجد له.

(١) ديوان بشار ج ٤ ص ٦١.

(٢) ديوان أبى نواس ج ١ ص ٣٧٣. العضد: ما بين المرققين إلى الكتف، يقشه: يحجره.

ويكثر ذكر الحيوانات والطيور في شعر أبي نواس فكما استخدم الكلب في الصيد فقد استخدم بعض الطيور الجارحة كالصقر وهو يستخدم نفس الأسلوب في رسم صورة الحيوان إذ يلجأ إلى تحديد ملامح الحيوان وإثبات صفات القوة والأصالة كما مرّ بنا في وصفه للكلب والديك، انطلاقاً من نفس الطريقة التي اختارها أبو نواس لرسم صور الطبيعة الحية يقول:

لا صيد إلا بالصقور اللحم      كل قطامي بعيد المطرح  
يجلو حجاجي لم تجرح      لم تغله باللبن المضّيح  
أم ولم يولد بهل الأبطح      إلا بإشراف الجبال الطمح<sup>(١)</sup>  
أو قد يصطحب في رحلة صيده طائراً يشبه أيضاً الصقر كالبازي أو الزرّق فيقول مثلاً:

قد اغتدى بزرق صبيح      محض لمن ينسبه صريح  
صلت الخلود، واضح مليح      وليس ما يغمز كالصحيح<sup>(٢)</sup>  
ويعد شعر أبي نواس من أثرى الشعر أغراضاً وصوراً الأمر الذي يدل على الثراء الثقافي لديه وما حازه من قدرة فنية وإبداعية. ولقد سجلنا له بعض التشبيهات التي ورد فيها ذكر لبعض الحيوانات كالثور والأوز، كذلك سجلنا له صوراً شبه فيها حباب الخمر وحركتها داخل الكأس بالبعاسيب والجنادب. كذلك نجد أنه قد توجه لنقل مشهد من مشاهد الطبيعة رصد فيه حركة النحل:

ترعى أزهير غيطانٍ وأوديةٍ      وتشرب الصفو من غدر وأحساء

(١) ديوان أبي نواس، ج ١ ص ٢٨٣، اللحم: التي يلمح طرفها الطريدة، القطامي: الصقر الحديد البصر، بعيد المطرح: نائي المسافة، الحجاج: عظم الحاجب، المقلّة: العين، المضّيح: المزوج بالماء.

(٢) المرجع السابق ص ٢٨٤. الزرّق: طائر صيد بين البازي والصقر، صبيح: جميل الطلعة، الصلت: المبرز المستوى، يغمز: يعاب.

فطس الأنوف، مقاريف، مشمرة      خوص العيون، بريئات من الداء  
تغدو وترجع ليلاً عن مساريها      إلى ملوك قوى عز وأجباء<sup>(١)</sup>

إنه بحق فنان يملك روحاً متأملة في مظاهر الحياة من حوله لا يسأم ولا يمل، بل يجدها دوماً متجددة وهو يعمل دائماً ألوانه وفرشاته أو عذمته اللاقطة حتى لا يفوته أى مشهد من مشاهد الحياة التى عشقها بكل ما فيها. فلقد رصد فى تلك الصورة رحلة النحل بين الأزاهير فى الغيطان تشرب الماء الصافى ثم سجل ملاحظته الطريفة حول شكل النحلة وكأنه يطرئ يفحص حيوانه ويقرر أنها بريئة من أى داء. وفى النهاية فإن ذلك النحل مما يريه للملك ذوو العز وهذا التأصيل والتفحص جاء فى سياق حديثه عن خر مأخوذة من العسل الذى أُنْتِجَتْ هذه النحللات، لذا فإن حرص أبى نواس على امتداح النحل هو أساساً من باب مدح الخمر.

الطبيعة الصامتة: تشمل مظاهر الطبيعة الجامدة كالصحراء وأطلالها، والليل والنهار، البرق والمطر والسحاب فضلاً عن الرياض والموج والسراب.

كل تلك المظاهر مما أحاط بالشاعر فى بيئته سواء أكانت لصيقة به أم كانت تمر عليه فى حياته فإنها جميعاً كانت مصدرًا هامًا لمرجعيات الشعراء، وهذه المرجعيات ترجع إما لشئ يتعلق بالشاعر ذاته كالنشأة مثلاً، وإما أن تكون ذات أصل موروث عمن سبق من الشعراء.

#### ١- الصحراء (وما يتصل بها من مظاهر):

إن البيئة العربية أساساً بيئة صحراوية عانى فيها العربى قسوة الحياة، وهو فيها دائم الترحال يبحث عن مكان أفضل تتوفر فيه عناصر الحياة الأساسية من

---

(١) ديوان أبى نواس ج ١ ص ٢٦. الأحساء: سهل من الأرض يستق في الماء، الفطس: الأنفطس الذى يكون أنفه منفرداً فى وجهه، للمقاريف: جمع مقرووف وهو الضامر، المشمرة: أى أبرزت ساقها كذاً وجداً، خوص العيون: غالقتها، المسارب: الأمكنة التى تروح وتجمى إليها، الأجباء: التندامى.

ماء ونبات. حتى عندما تحولت الكثير من الأماكن إلى حواضر ظلت الصحراء مركزاً لتلقى اللغة الفصيحة النقية فرحل إليها الكثير من الشعراء، إضافة إلى أن الرحلة من مكان لآخر كانت الصحراء جزءاً منها.

وإضافة إلى أن للشعر مجموعة من القواعد والتقاليد التي كان ينبغي لكل شاعر أن يتقيد بها، فإذا أراد الشاعر التوجه للممدوح فإن عليه أن ينظم قصيدة تكون أحد أبرز محاورها الرحلة في الصحراء ووصف اتساعها وما قابله الشاعر فيها من أهوال ومخاطر، وكان الجائزة ترتبط بمدى المعاناة والمشقة التي لاقاها الشاعر في رحلته - حتى وإن الممدوح يقيم في نفس المدينة التي يقيم بها الشاعر - فالإخلاص الفني واتباع التقاليد أمر يأخذه الممدوح بعين الاعتبار ولقد عرضنا فيما سبق مجموعة من النماذج التي وصف فيها الشعراء الصحراء، ونورد هنا مجموعة أخرى مما ورد فيه وصف للصحراء، كقول بشار:

ومسبح للسمام تعضده      يهماء ما في أديمها أثر  
كأنها بالضحى إذا مرجت      يم تداعى تياره الأشهر<sup>(١)</sup>

إن هذه الصحراء الواسعة ما أشبهها بالبحر تسبح في جوها الطيور وهذه الفلاة الواسعة لا يرى في أرضها أثر للسير ولا أعلام تدل على الطريق فيها، وهذه الصحراء تكون في وقت الضحى شديدة الحرارة للدرجة التي يظهر فيها السراب وكأنه بحر فتلبس الطريق ولا يستطيع السائر تمييز موقع سيره بها، وهذه الفلاة أيضاً:

من بلاد الخافى تقول بالركب      سب فضاء موصولة بفضاء<sup>(٢)</sup>  
وهذه الصحراء التي ترهق الركب لاتساعها عند مسلم:

عزوف بأنفاس الرياح أئنة      على الركب تستعصى على كل جلعند

(١) ديوان بشار، ج ٤ ص ٧٩. مسبح: المقصود به طريق للسير، تعضده: تسنده، يهماء: الفلاة، مرجت: اختلطت والتبست؛ الأشهر: المقصود إذا اشتد التيار.

(٢) ديوان بشار، ج ١ ص ١٠٩، الخافى: الجبن.

يقصر قاب العين في فلواتها      نواشز صفوان عليها وجلعدُ  
مؤزرة بالآل فيها كأنها      رجال قعود في ملاء معضد<sup>(١)</sup>

من الظواهر الطبيعية الملازمة للصحراء في النهار ظهور السراب الذي يشتد باشتداد الحرارة، فكما شبهه بشار بالبحر شبه مسلم السراب وقد غطى الجبال فظهرت وكأنها رجال التفوا بالملاءات.

وترامى أطراف هذه الصحراء بحيث لا يستطيع السائر أن يصل ببصره  
لآخرها كان معنى يتردد على السنة الشعراء بطرق متعددة كما مر، فهي مرة  
«يهماء ما في أدبها أثر» وهي «فضاء موصولة بفضاء» وهي التي «يقصر قاب  
العين في فلواتها»، أو كما عبر أيضاً عن ذلك مسلم:

وغبراء لا يسقى على الخمس ركبها      قطعت وريق الشمس يثلى به السجل<sup>(٢)</sup>

عبر مسلم عن تباعد المسافات في الصحراء، فالإبل من العادة أن ترعى  
ثلاثة أيام وترد الماء في اليوم الرابع ولكن هذه القلاة ابتعد ماؤها فتدد في اليوم  
الخامس، أما دعبل فقد عبر عن اتساع الصحراء بأن ناقته قد أعياها المسير فيها:

ودوية أنضيت فيها مطيتي      وجيفا وطرفي بالسما موكل  
سمعت بها للجن في كل ساعة      عزيقاً كان القلب منه مخبل<sup>(٣)</sup>

والصحراء المتسعة التي لا أعلام فيها نسمع فيها أصوات الرياح فهي عزوف  
بأصوات الرياح والتي قد يهيم للساري أنها أصوات الجن كما ذكر دعبل،  
والرياح يذكرها مسلم في صورة طريفة شهيرة وردت في كثير من كتب الأدب:  
تمشى الرياح به حسرى مؤلهة      حيرى قلوذ باكتافو الجلاميد<sup>(٤)</sup>

(١) ديوان مسلم ص ٧٤-٧٥. جلعد: الناقة القوية، قاب العين: مد البصر، الأكل: السراب.

(٢) المرجع السابق ص ٢٦٢.

(٣) ديوان دعبل ص ٢١٥.

(٤) ديوان مسلم ص ١٥٤. ورد البيت في محاضرات الأدباء والصناعتين وديوان المعاني.



صنعت الاستعارة صورة طريقة للريح التى تسير متعبة حزينة لا تجد ما تجرى عليه سوى الأحجار، وهى فى هذا كأنها شخص أو امرأة تسير متعبة تائهة، وكأنها تبحث عما تلجأ إليه وتمتحنى به فلا تجد سوى أحجار وصخور الصحراء.

ومن المظاهر المتصلة بالصحراء الطلل، فالعرب فى الصحراء دائم التنقل والترحال. وعادة ما يرتبط الإنسان بالأمكن التى يعيش فيها أو التى يأنفها لتردده عليها، وهذا ما يحدث للشاعر إزاء الطلل، وهو ما يتبقى من أحجار ونوى بعد عفاء دار المحبوبة، وذكر الطلل والبكاء عليه هو أبرز معالم القصيدة العربية وأقدم تقاليدها حتى أن امرأ القيس يذكر أنه يبكى الديار «كما بكى ابن خدام» أى أنها عادة موروثة وهى لبنة أساسية من مرجعيات أى شاعر.

يقف بشار أمام الطلل يناديه عله يجيب بصوت أحد ساكنيه:

ناديت هل أسمع من جواب      وما بدار الحى من كـرّاب  
إلا مطايا المـرجـل الصـخاب      وملعب الأحباب والأحباب<sup>(١)</sup>

إن بيئة الشعر فى العصر العباسى تغيرت فيها - إلى حد كبير - دلالات بعض ثوابت الشعر، فلم يعد الطلل على سبيل المثال هو مجرد ذلك المكان الذى يحمل ذكرى من كانوا فيه، بل لقد أصبح رمزاً يرتبط غالباً بالتمرد على التقاليد العربية بل على العرب وعيشتهم. إذ لاحظنا أن الشاعر سرعان ما يتخلص منه ويفضل عليه حديث الخمر وحياة الرفاهية، وكان الشاعر حين يقف أمام الطلل حزينا كأنه يقف فى لحظة مكاشفة مع نفسه المجبورة على النظم فى هذا المجال الذى لا تطيقه نفسه المبدعة التى لا ترى فى هذه التقاليد الفنية ما يتلاءم وما يراه الشاعر فى بيئته الجديدة، ولكن هذا لم يمنع أولئك الشعراء من الإبداع فى هذا المجال، فأبو نواس على سبيل المثال يقول:

---

(١) ديوان بشار ج ١ ص ١٤٠.

لقد طال فى رسم الديار بكائى      وقد طال ترددى بها وعنائى  
كأنى مريغ فى الديار طريدة      أراها أمامى مرة وورائى<sup>(١)</sup>

بداية قوية للوقوف على الطلل، فهو إذ يقول إنه ظل يتقصى الرسوم المتعفية  
لانشغاله الشديد بهذا الطلل حتى ليتخيل أنه يسعى وراء طريدة تبدو حيناً أمامه  
وحيناً وراءه، يظهر أنه كان غير متعاطف مع الطلل، ونلمح ذلك فى استخدامه  
للمفردات (طال بكائى - طال عنائى). فى الحقيقة إنه يشعر بالملل لذا فقد صرح  
مباشرة بعد هذين البيتين بقوله:

فلما بدا لى اليأس عدت ناقتى      عن الدار واستولى على عزائى  
إلى بيت حان لا تهرُ كلابه      على ولا ينكرون طول ثوائى

ولعلنا إذا وضعنا هذه القصيدة فى إطارها التاريخى، لعلنا أن أبا نواس كان يمدح  
بها هارون الرشيد، الأمر الذى جعله يلتزم التقاليد أمام هذا الخليفة الصارم.  
ولهذا السبب فإن التصريح بعدم الالتزام بالطلل جاء متأخراً على لسان مسلم  
فى عهد الأمين الذى لم يكن يعبأ كثيراً بهذه التقاليد:

شغلى عن الديار أبكيها وأرثيها      إذا خلت من حبيب لى مغانيها  
دع الرواس تسفى: كلما درجت      ترابها ودع الأمطار تبليلها  
إن كان فيها ألقى أهوى أقمت بها      وإن عداها فمالى لا أحلها<sup>(٢)</sup>

إنها المرجعية التى تستند على واقع الحياة الجبيدة والتى لحصنها مسلم فى  
قوله: «وإن عداها فمالى لا أعديها».

إن صورة الطلل ترسم بسهولة فى المخيلة فهو مكان مهتم بالى ولكن  
مسلماً يطلب له زيادة من العفاء والزوال، ولعله هنا يطلب ذهابه على المسترين  
الحقيقى والفنى.

(١) ديوان أبى نواس، ج ١ ص ٤٥.

(٢) ديوان مسلم ص ٢١٦، الرواس: الرياح الدوافن للكثار.

ربأتى توظيف دعبل للطلل فى إطار الهجاء ليعكس قدرة الشاعر على استخدام ذلك التقليد القديم وتقديعه فى ثوب جديد:

تمت مقابح وجهه فكأنه طلل تحمل ساكنوه فأوحشا<sup>(١)</sup>

وتتنوع مصادر المرجعية فى شعر الطبيعة بتنوع مظاهر الطبيعة فالبحر أو النهر مظهر لم يكن معتاداً ذكره كثيراً فى الشعر، لكن وجود عاصمة الخلافة بغداد على نهر دجلة وجريان السفن فى دجلة والفرات عود أعين الشعراء على شكل الأنهار وحول الرحلة من الصحراء إلى البحر، وكما هى الحال فى الصحراء من أهوال ومشاق كان البحر أيضاً، فعندما ركب بشار الفرات من البصرة قاصداً الممدوح وصف بعض مظاهر هذه الرحلة:

ولم لعب النون يرى بطنه من ظهره أخضر مستصعب

عطشان إن تأخذ عليه الصبا يفحش على البوصى أو يصخب

كأن أصواتاً بأرجائه من جندب فاض إلى جندب<sup>(٢)</sup>

كما وصف الشاعر حيوان الصحراء الذى كان يراه أثناء الرحلة يصف أيضاً حيوان البحر، كذلك فإنه يصف الصعوبات التى يجدها قائد السفينة عندما يشتد عليه البحر إذا هبت عليه الريح، وبدأ تلاطم أمواجه فتسمع له أصواتاً يشبهها بتجاوب أصوات الجراد وهو تشبيه مألوف سماعه فى اللوحات الصحراوية، لكنه نقل إلى مجال وصف البحر وكأن أثر المرجعية فى وصف رحلات الصحراء هى الأقوى.

أما مسلم فإنه يقدم صورة خفيفة لأهوال البحر كما كان الحال فى الصور التى قلمت هول الصحراء ووحشتها:

(١) ديوان دعبل، ص ١٧١.

(٢) ديوان بشار، ج ١ ص ١٤٧. البوصى: الملاح.

وملتطم الأمواج يرمى عبابه      بجرجرة الأذى للعبير فالعبير  
مطممة حيتانه ما يغيبها      مأكّل زاد من غريق ومن كسر<sup>(١)</sup>

إن هذا البحر مربع هائج أمواجه عالية متلاطمة وهو دائم الثورة، لذا يكثر فيه الغرقى وتحطم فيه السفن بحيث أن حيتانه لا تشعر بالجويع أبداً فهي تغفر يومياً بالغرقى وبالسفن المحطمة.

ومن مظاهر الطبيعة أيضاً البرق وهو مظهر يرقبه العربى دائماً خوفاً وطمعاً، فهو كما قد يتسبب فى الصواعق إلا أنه يبشر أيضاً بالمطر والحياة، ويصف بشار البرق بقوله:

يتلظى كالشمع من شرف المجدل      وكالتيران أعلا ثيبر  
لا أرى ضوءه يبوخ ولا يخمّد      إلا عن عامل مستطير  
أسدّى إذا ترجف وانشق      سناه أكل طرف البهير<sup>(٢)</sup>

يذكر محقق الديوان أن البرق من مذكرات الأحبة فالبرق خاصة فى الليل وما قد يصيبهم فيه من أرق هو توظيف جيد لمظاهر الطبيعة، ومن العريف أن تأتى هذه الصورة البصرية السمعية لدى بشار إذ شبه ضوءه اللامع بضوء الشمعة، واختياره لشرف القصر والنار فى أعلى الجبل ليس مجرد تشبيه، لكن وجود الشمعة وقد تعرضت للهواء فى الشرفات أو النار فى قمة الجبل يجعل الضوء غير ثابت بل متقطعاً بفعل الهواء، كما هو الحال فى ضوء البرق. ويتبع الرعد البرق ويشبهه الشاعر فى هزيمه بزئير الأسد الذى يخلع القلوب.

كذلك يورق البرق دعبلاً فيقول:

(١) ديوان مسلم ص ١٠٥. الجرجرة: صوت الماء، الأذى: الموج، العبر: حافة النهر، يغيبها: الغيب هو أن تشرب الإبل يوماً وتدع يوماً.  
(٢) ديوان بشار ج ٣ ص ٢١٣. الشرف: جمع شرفة وهى الكوة، المجدل: القصر، ثبير: اسم جبل، يبوخ: يسكن، العامل: السحاب، ترجف: أرعد.

أرقت لبرق آخر الليل منصّب      خفى كبطن الحية المقلّب<sup>(١)</sup>

ويأخذ البرق بُعدًا آخر في صورة للخمر عند أبي نواس، والتي عرضناها في إطار حديثنا عن التراث الديني كأحد مصادر التصوير، عندما سمع الآية التي تصف البرق بأنه يضيء الطريق فيهدى السيارة، فوجد تناسب هذا المعنى مع ما يشعر به إزاء الخمر التي يشع ضوءها أبدًا في الكأس<sup>(٢)</sup>.

أما الليل والنهار وما ارتبط بهما من شمس وقمر ونجوم فلأنها تعد من أشيع مظاهر المرجعية في مظاهر الطبيعة الصامتة، فعن الليل والنهار يرسم أبو نواس هذه الصورة:

لما تبثى الصبح من حجابو      كطلعة الأشمط من جلبابو  
وانعدل الليل إلى ماو      كالحبش الثر عن أتيابو<sup>(٣)</sup>

قدم أبو نواس في البيتين صورتين، وبالرغم من كونهما يعبران عن نفس المعنى وهو بداية زوال الليل مع ظهور أول النهار، إلا أنه رسم للمعنى لوحتين مختلفتين، بدت الأولى وقد شبه فيها صورة اختلاط ضوء النهار بالليل باختلاط اللونين الأبيض والأسود في شعر الأشمط، أما الثانية فقد جعل فيها ظهور النهار خلال ظلمة الليل كرجل أسود افترت شفتاه عن بياض أستانه. مع ملاحظة دقة وصفه إذ أن الصورتين تعكسان زيادة نسبة السواد إلى البياض وهو أمر مقصود لأن أبا نواس أراد وصف الوقت الذي خرج فيه بالتبكير الشديد.

ولقد بهرت الشمس والقمر الإنسان بشكل عام والشعراء بشكل خاص، وكثيراً ما ربط الشعراء الجمال بهما، فالمرأة شمس أو قمر كما كان الحال لدى بشّار إذ يقول:

(١) ديوان دحبل ص ٦٩. المنصب: ذو النصب وهو الإعياء، خفى البرق: لمع.

(٢) راجع الخبر في الفصل السابق نقلاً عن محاضرات الأدباء ج ١ ص ٧٨٦.

(٣) ديوان أبي نواس ج ١ ص ١٦٧. الأشمط: من خالط سواد شعره بياض.

صورة الشمس جلّت عن وجهها      بعد عيني جوّدر في الممتقب<sup>(١)</sup>  
أما عبوية العباس فهي طاغية الجمال تبدو صاحبها إلى جوارها أنواراً خافتة:  
يا حسنها حين تمشي في وصافها      كأنها البدر يبدو في المصابيح<sup>(٢)</sup>  
ويتناول أبو نواس الحديث عن الهلال بطريقة لطيفة عندما وقف شامئاً أمام  
الهلال الذي بدا ناحلاً هزياً في أواخر الشهر مؤدّباً برحيل شهر رمضان:  
لقد سرنى أن البهلال غلبة      بدا وهو ممشوق الخيال دقيق  
أضرت به الأيام حتى كأنه      عشان لواه باليديين ورفيق  
وقفت أعزيه وقلادق عظمه      وقد جان من شمس النهار شروق<sup>(٣)</sup>  
إن مثل هذا التناول بعيداً عن ربط القمر والشمس بالجمال هو ما يعطى  
الصورة جدة وجمالاً إذ أن تكرار التشبيه وشيوعه يفقده الجمال كما قال  
الخرجاني فيما ذكرنا آنفاً.

(١) ديوان بشار ج ١ ص ٣٥١.

(٢) ديوان العباس بن الأختف ص ١٢٧.

(٣) ديوان أبي نواس ج ٢ ص ١٥٦. العنان: سير اللجام الذي تمسك به الدابة.

## ثانيًا: مصادر الإدراك :

الحواس من أكبر النعم التي وهبها الله للإنسان، وبها يقدر كل إنسان أن يدرك ما حوله ويستوعبه، كما يتمكن أيضًا من نقل الخبرات والمعلومات إلى غيره.

وتوفر لنا الحواس المختلفة درجات متفاوتة من المتعة الجمالية الناشئة عن تلقينا لمدرجات الحس من حولنا، ولأن الشعراء هم أصحاب الحس المرهف فإنهم خير من يوظف الحواس لصناعة الصور الفنية، بل إنهم يستطيعون التقاط عناصر صورهم من الواقع، لكنهم عند تركيبها قد لا يتطابق تمامًا مع الواقع، بل إنهم قد يلجئون إلى تركيبه تركيبًا خياليًا أو يضيفون عليها انطباعاتهم الخاصة، كذلك فإنه في حالة التعامل مع المواد المعقولة فإن الشاعر يحاول ربطها بأحد المدركات الحسية، وذلك لتقريبها من الأذهان وإبرازها للمتلقين.

إذن فالصور حتى وإن اختلفت أو تمازجت وحدت تكوينها ما بين الواقع أو المعقول أو التخيل فإنها لا تستغنى عن الحس، لأن الإنسان لا يتفاعل إلا مع ما يستطيع أن يحسه.

ولعل البصر هو أقوى الحواس وأشدّها تأثيرًا بدليل أن «فكرة الجمال نفسها قد نشأت لدى الإنسان عن بعض المعطيات البصرية»<sup>(١)</sup>.

١- صور بصرية: للبصر أهمية في تكوين الصور الفنية فعن طريقه يتمكن الشاعر من نقل ما يراه إلى المتلقى. وليس من المستغرب أن تكون الصور البصرية أكثر من غيرها لدى الشعراء إلا أننا نستغرب الأمر عندما يأتي في شعر بشار الشاعر الكفيف أو الأكمه<sup>(٢)</sup> بتعبير أدق؛ فلقد وُلِدَ بشار أعمى ولقد طرح

(١) زكريا إبراهيم (الدكتور) - فلسفة الفن في الفكر المعاصر - مصر - دار مصر للطباعة ١٩٨٨ - ص ٦٦.

(٢) ابن منظور - لسان العرب - مادة كمه.

بشار السؤال نفسه كما أنه أجاب عليه، وقال على لسان إحدى محبوباته:

عجبت فاطمةٌ من نعتي لها هل يجيد النعتُ مكفوف البصر؟<sup>(١)</sup>

ولقد رد على ذلك السؤال في الحوار السريع التالي:

قالوا بمن لا ترى تهذى! قللت لهم: الأذن كالعين تؤتى القلب ما كانا<sup>(٢)</sup>

كذلك رد بشار على نفس السؤال في موضع آخر عندما أنشد تشبيهه البدیع:

«كان مشار النقع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه

أعجب به معاصروه وسألوه: ما قال أحد أحسن من هذا التشبيه، فمن أين لك هذا ولم تر الدنيا قط ولا شيئاً فيها، فقال: إن عدم النظر يقوى ذكاء القلب ويقطع عنه الشغل بما ينظر إليه من الأشياء فيتوفر حسه وتذكر قريحته، ثم أنشدهم قوله:

عميت جنيناً والذكاء من العمى فجئت عجيب الظن للعلم مولاً<sup>(٣)</sup>

لقد قرر بشار نفسه أنه يعتمد على بصيرته وعلى ذكائه وما تجرد به القريحة، خاصة إذا ربطنا كلامه هذا بالسياق الذي جاء فيه، فالبيت الذي أعجب النقاد ومجدوا به عبقرية بشار إنما كان مجرد محاولة تجميعية لأجزاء أى صورة تحقق لبشار ما تمناه من أن يجمع تشبيهاً تمثيلاً في بيت واحد، كذلك الذى أورده امرؤ القيس فى بيته:

كان قلوب الطير رطباً وباباً لدى وكرها العنابُ والحشف البلى

لقد أقر بشار أنه ظل مدة طويلة يحاول أن يحوز صورة متعددة التشبيهات كتلك التى صنعها امرؤ القيس، أى أنه بقى مدة يجمع مادة صورته من خبراته المكتسبة من المجتمع الذى انخرط فيه، فلم يترك مجالاً من مجالات الحياة إلا

(١) ديوان بشار ج ٤ ص ٦٨.

(٢) المرجع السابق ص ٢٠٦.

(٣) الأغاني ج ٣ ص ١٣٤.



وطرقه، ونحن فى هذا نتفق مع ما ورد من الحديث عن أثر البصر فى التصور فى الدراسة المعدة عن شعر بشار إذ يقول المؤلف: «إن الصور البصرية ليست معدومة وجدانياً لدى المكفوف، وذلك بفضل الحياة الاجتماعية، فقد يتغل جانب من تأثيرها الوجداني بوساطة الألفاظ التى تعبر عنها إلى الشخص المكفوف»<sup>(١)</sup>.

إذن فالصور البصرية لدى بشار هى تراكمات اجتماعية ثقافية أو ذات أصول مرجعية بكل ما فى الكلمة من معنى؛ إذ لا نعتقد أن له فيها فضل الاختراع، بل إنه كما قرر هو بنفسه: «جئت عجيب الظن»، أى أنه قد وهب قدرة عجيبة على التخيل والاستنتاج وقياس الأمور ببعضها.

ويدعم رأينا هذا أننا عندما نقرأ ديوانه نحمده كثيراً ما يكرر نفس الصور الرصفية، فهو على سبيل المثال ذهب إلى وصف تننى المحبوبة فى مشيتها بحركة الثعبان الانسيابية المتلوية فيقول:

عسيماً كأيهم الجن ما فات مرطها      ومثل النقا فى المرط منها ملئدا<sup>(٢)</sup>  
ويكرر المعنى فى قوله:

أزرت دعصاً وتمت عسيما      مثل أيهم الغضا دعاه الأباء<sup>(٣)</sup>  
ومرة ثالثة يقول:

وغداة كالحجاب مشرقه      رودة عليها السموط والقضب<sup>(٤)</sup>

تكاد الصورتان الأولى والثانية أن تتطابقا فى المعنى والألفاظ فالمحبة فى مشيتها «كالأيم» وهى الحية، وفى الصورتين أيضاً يتحدث عن تشبيه عجزها بالدعص أو النقا، وهو القطعة المستديرة من الرمل، وإذا كان فى الصورة الثالثة قد استخدم لفظاً مغايراً وهو «الحجاب»، إلا أنه يرادف الأيم.

(١) عبد الفتاح صالح (الدكتور) الصورة فى شعر بشار بن برد ص ١٠٠.

(٢) ديوان بشار ج ٣ ص ٣٠.

(٣) ديوانه ج ١ ص ١١٨.

(٤) (الرود: الريح اللينة المحبوب. المرجع السابق ص ٢٤٠.

وفى شعر بشار ما يدل أيضاً على أنه كان يعتمد فى صوره على الخبرات المكتسبة مما سمعه من الناس فهو كما يذكر عنه كان كثير الاختلاط بالناس فلم تصبه عاهته بعقدة الانعزال، بل خالط المجتمع وسمع الكثير من الناس، وفى وصفه لزق الخمر مثلاً يقول مستخدماً عنصر اللون:

فى الفتى الزنجى منه شبه غير أن الزق أذكى وأرق<sup>(١)</sup>  
ويروى صاحب محاضرات الأدباء مصراعاً واحداً أيضاً فى صفة الزق أضاف فيه عنصر الحركة إلى عنصر اللون:

وكأن الزق زنجى سرق<sup>(٢)</sup>

تعرف بشار على اللون بالتأكيد مأخوذ بالسمع، أما فى قوله فى الصورة الثانية أن الزق «زنجى سرق» فهى أيضاً مأخوذة عن خبرات مكتسبة فتجتمع الناس حول الزق يصبون منه ثم يعيلونه المرة تلو الأخرى جلب إلى ذهنه ما سمعه من أن الزنجى - وهو من طائفة من العبيد سود البشرة - كانت السرقة أمراً مألوفاً فى طبقته، وعندها يجتمع حوله الناس لتعذيبه وعقابه مرات متكررة ليقر فى كل مرة بشيء جديد مما سرقة.

ولقد سبق الأخطل بشاراً وربما كان مرجعية له فى تلك الصورة عندما قال:

أناخوا فجررو شاصيات كأنها رجال من السودان لم يسريلوا<sup>(٣)</sup>

إن الصور دائماً فى حاجة إلى روافد تغليها، وبالتأكيد إذا كانت تحتاج إلى هذا لدى المبصر، فإن حاجة الشاعر الكفيف تكون أشد، خاصة وأن صوره البصرية «عيال على صور غيره من الشعراء المبصرين فى الغالب»<sup>(٤)</sup>.

---

(١) ديوانه ج ٤ ص ١١٦، أذكى: أطيب رائحة، أرق: المراد بالرقعة رقعة الجلد؛ لأن الزق يصنع من الجلد.

(٢) محاضرات الأدباء ج ١ ص ٨١٥.

(٣) ديوان الأخطل - ت مهدى محمد ناصر الدين ط ١ الناشر دار الكتب العلمية - بيروت - لبنان ١٩٨٦. الشاصيات: جمع شاصية وهى القرية المملوءة.

(٤) عدنان عبيد العلى (الدكتور) شعر المكفوفين فى العصر العباسى. عمان - الأردن - دار أسامة للنشر - ١٩٩٩ ص ٣٥٢.

وعلنا هنا نجد تبريراً لكثرة ألفاظه الوعرة التي اقترنت بالتقليد فى مجال الصور؛ فإذا كان التقليد لدى الشعراء يأخذ بُعداً واحداً وهو مرجعية الشاعر الثقافية التى تعنى اطلاعه على نماذج السابقين، ومحاولة تحقيق الأصالة الفنية باتباع القديم وتأكيد الشاعر على فحولته الشعرية، فإنه يضاف للبعد السابق بعد ثانٍ وهو أن هذه المحاكاة الواضحة ناشئة عن الاعتماد على صور السابقين بما كانت تحمله من ألفاظ وعرة لكى تأتى الصور صادقة قدر الإمكان، وهو بذلك يحاول التغلب على عاهته.

وتكمن الجدة فى صور بشار البصرية فى قدرته المتميزة على التقاط عناصر صورته من المجتمع وإعادة تركيبها فى صور جديدة تبهر المستمعين، الذين يظنون إذ ذاك أن تلك الصور من ابتداء بشار، وذلك راجع لمهارته الفائقة فى توظيف عناصر صورته وإلباسها ثوباً جديداً ينسى المتلقى عناصرها الأولية، من مثل قوله:

وللبخيل على أمواله عسل      زرق العيون عليها أوجه سود<sup>(١)</sup>

إن سواد الوجوه مذموم ولهذا جعله الله عقاباً للكافرين يوم القيامة، عندما قال تعالى: ﴿يَوْمَ تَبْيَضُّ وُجُوهٌ وَتَسْوَدُّ وُجُوهٌ﴾ [آل عمران: ١٠٦]، أما زرق العيون فقد كرمها العرب وجعلوها من ملامح الشر، وقد جمع بشار ببراعة بين هذين الطرفين فرسم صورته المنفرة تلك عندما جعل للمال معاذير يبيدها البخيل حتى لا يعطى محتاجاً، فجعلها فى صورة الحرس القبيحة التى تدخل الرعب على قلب كل من يحاول الاقتراب من تلك الأموال.

وتنطبق هذه الروح الإبداعية على تشبيهه الشهر:

كان مثار التقع فوق رؤوسنا      وأسيافنا ليل تهاوى كواكبها

(١) ديوان بشار ج ٣ ص ١٢٨.

ويحاول بشار أحياناً في صوره إثبات قدرته على رسم الصور البصرية حينما ينقل صورة من مجال حسي إلى مجال آخر، إذ نسمعه كثيراً ما يشبه حديث المحبوبة بالروض أو الزهر، كقوله: «كأن رياضاً فرقت في حديثها»<sup>(١)</sup>.  
وقوله:

وحديث كانه قطع الرو  
ض زهته الصفراء والحمراء<sup>(٢)</sup>  
أو قوله:

«ويكر كنوار الربيع حديثها»<sup>(٣)</sup>

ويدلال وحديث  
مثل تنوير النبات<sup>(٤)</sup>

من الطبيعي أن يكون الجمال الحسي الأقرب للمكشوف السمع لا البصر، فالكثير من الخبرات تنتقل إليه عن طريق الأذن، ولكنه هنا يظهر وكأنه يقوم بعملية تعويضية، حينما ينقله إلى مجال البصر، وكأنه بهذا يعمل على نفي الشعور بالنقص ونقل هذا الشعور للمستمع.

ولكن ما يبدو على الصورة بالرغم من ربطها بالبصر، أنها صورة انتقلت من مجال الحواس إلى المجال الذهني، إذ نعتقد أن المتلقى عند سماعه لهذه الصورة لا ترسم لديه ملامح صورة ولكنه يربط بينهما ربطاً معنوياً، فيذهب إلى الربط بين حسن كلام المحبوبة ورقته والحسن والرقه اللذين نراهما في الزهور.

لقد حاول بشار التغلب على عاهته سواء بمحاولة التعويض أو عن طريق الاندماج مع المجتمع وكثرة السؤال لاكتساب الخبرات كما قرر بشار ذلك بقوله:

فشفاء العمى طول السؤال وإنما  
تمام العمى طول السكوت على الجهل

(١) ديوان بشار ج ٢ ص ١٦٠.

(٢) ديوانه ج ١ ص ١١٩.

(٣) المرجع السابق ج ٤ ص ١٨٣.

(٤) ديوانه ج ٢ ص ٣٨.

وتكثر الصور البصرية لدى الشعراء وتتفاوت قوة وضعفها، فمنها ما لا يحتاج إلى مجهود ليصل مباشرة للمتلقى، إذ أن الصورة تقوم على تشبيه عنصر بعنصر، كقول مسلم بن الوليد:

خلفت أجسادهم والطير عاكفة فيها وأقفلتهم هامًا مع القفل<sup>(١)</sup>

بالرغم من بساطة الصورة وسهولتها إلا أن مسلماً وفق في رسم بشاعة منظر القتلى وقد قامت الجوارح تأكل من أجسادهم، بينما غادرت الرؤوس مع من عاد سالمًا من المعركة.

وفي صورة مباشرة يقول العباس:

ووليت قد زلت لسكرى مفاصلي أميل كمجذع النخلة المتزعزع<sup>(٢)</sup>  
وفيه يكون وجه الشبه واضحاً.

وقد تكون الصورة واضحة إلا أنها تنقل للمتلقى مجموعة من المشاهد فيحتاج نوعاً من التركيز حتى يستطيع ترتيب هذه المشاهد المتلاحقة، كما قد تأتي الصورة وهي تحتاج من المتلقى قدرة على التخيل، إما لما تحمله من جانب معنوي، كقول أبي العتاهية الذي قدم صورة تحول الإنسان من حال شبابه إلى الشيب كقوله:

يلى الشباب ويفنى الشيبُ نضركه كما تساقط عن عيدانها الورق<sup>(٣)</sup>

أو قد تحتاج إلى قوة المخيلة عند المستمع لتباعد طرفي عملية التشبيه كما في صورة أبي العتاهية التالية:

ولاوردية تزهو بزرقتها بين الرياض على حر اليواقيت  
كانها فوق قامات ضمغن بها أوائل النار في أطراف كبريت<sup>(٤)</sup>

(١) ديوان صريع الغواني ص ٢١.

(٢) ديوان العباس ص ٢٤٢.

(٣) ديوان أبي العتاهية ص ١٧٢.

(٤) أسرار البلاغة ص ١١٠.

يرى الجرجاني أن براعة التشبيه قائمة على ما فى التشبيه من غرابة، فمبنى الطباع وموضوع الجبلة على أن الشيء إذا ظهر من مكان لم يعهد ظهوره منه وخرج من موضع ليس بمعدن له، كانت صباية النفوس به أكثر.

ويذكر الخطيب القزويني أن صورة اتصال النار بأطراف الكبريت لا يندر حضورها فى الذهن، وإنما النادر حضورها عند حضور صورة الانفج<sup>(١)</sup>. إذن فارتسام هذه الصورة فى المخيلة يتطلب نوعاً من القدرة على تخيل اجتماع طرفي التشبيه.

ويتيمز دعبل ببساطة صورته ومباشرتها إذ يرتبط الأمر لديه غالباً بالهجاء الذى يسدد فيه سهامه نحو المهجو مباشرة، فهو يقول مثلاً فى وصف امرأة مستعينة بالطبيعة:

الأم على بغضى لما بين حية      وضيم وتساخ تفشاك من بحر<sup>(٢)</sup>  
ويهجو جارية أخرى بقوله:

إن ابن زيات له قينة      أريت على الشيطان فى القبح  
سوداء شوهاء لها شعرة      كأنها نمل على مسح  
فلو بدت حاسرة فى الضحى      لاسود منها فلقُ الصبح<sup>(٣)</sup>

وأضح أن الصور كلها اعتمدت على المباشرة، ويستطيع المتلقى عند سماعها أن يرسم صورة قبيحة لتلك المرأة كل حسب تخيله.

ويصف دعبل كفاً مخضوباً وهو من مظاهر الحسن عند العرب، التى طالما لاقت استحساناً وكانت من مواطن جمال المرأة، لكن رؤية دعبل تختلف فهو يرى الخضاب فى يد تلك المرأة المهجوة:

---

(١) الإيضاح فى علوم البلاغة ص ٢٢٥، الناشر دار إحياء العلوم بيروت ١٩٩٨، ط ٤ ت الشيخ بهيج غزاوى.  
(٢) ديوان دعبل ص ١٤٦.  
(٣) نفسه ص ١١٠. المسح: الكساء من الشعر.

كأنما كفها إذا اختضبت<sup>(١)</sup>      غالبُ البازِ هرجتُ بدم<sup>(٢)</sup>  
وتتميز صورة أبي نواس البصرية بمشاهدها المتلاحقة التي تكون لوحة متعددة  
المنظر كقوله:

ومل إلى مجلس على شرف	بالكرخ بين الحديق معتمد
ممهّد صقت نمارقه	فى ظل كرم معرش خضد
قد لحفتك الغصون أردية	فيومك الغض بالنعيم ندى
بين فسيل يحفها خضل	ويبين آس بالرى منفرد <sup>(٣)</sup>

إنها لوحة طبيعية تعددت وحداتها، وكان المتلقى لدى سماع الأبيات يستطيع  
أن يمسك فرشاة وألواناً يرسم لوحة على الورق تقابل هذه الصورة المرسومة  
بالكلمات.

فالمجلس كان فى مكان مرتفع بين حدائق متعددة، وقد شددت حوله على  
الأعمدة عريشة من الكرم تقيه الشمس وتهبه منظرًا بديعًا، والخضرة تحيط  
بالمكان من كل اتجاه فتبدو وكأنها كست الجالسين أردية خضراء، ويكتف الشاعر  
فى البيت الأخير مظهر الخضرة ويؤكد على نداوة المكان وروعته، وهو فى كل  
بيت يركز على صورة الخضرة فى المكان حتى يطفى هذا اللون على الصورة،  
وحشد لذلك مجموعة من المفردات (الحديق، ظل كرم معرش، لحفتك الغصون،  
يومك الغض ندى، فسيل، خضل، آس مروي).

وفى لوحة بصرية يتحدث فيها عن مشهد طلللى يقول:

تمر بها عُمر الظباء كأنها      أخاريد من روم يقسمن فى نهبر

(١) المرجع السابق ص ٢٤٦.

(٢) ديوان أبي نواس ج ١ ص ٣١٠. الشرف: المكان المرتفع، المعتمد: المعمد بالعمد، النمرقة:  
الوسادة، المعرش: المرفوع على العمد، الخضد: الضعيف، الخضل: الندى.

عليها من السرحاء ظل كأنه  
تلاعب أبكار الغمام وتسمى  
هذا ليل غير منصرف النحب  
إلى كل زعلوق، وخالفة صعب<sup>(١)</sup>

الصورة البصرية هنا تدعما الحركة، فنحن نرى مجموعة الظباء التى تعبر فى مجموعات شبيها بالحسان الروميات اللاتى يوزعن بين الغزاة، وتبدو فى الصورة الأشجار العالية تتلح ظلاً من السواد وكأنها ليل فى أوله، ونلاحظ هنا دقة تعبير الشاعر فى استخدام كلمة (هذاليل ليل) فالهذلول وهو أول الليل لا يكون ظلامه دامساً بل يكون مشوباً بزرقه آخر النهار، فهو لم يشأ أن يعطى المستمع صورة قائمة لظل الأشجار، لكنه الظل الذى يتخلله بعض الضوء الذى ينفذ من بين الغصون. وينهى حديثه عن الطلل بقوله إن الأمطار تداعبه فى الصباح وتعقبها الريح النشيطة التى لا تهدأ.

وكقوله فى وصف الأرض بعد هطول المطر عليها:

أوما ترى أيدى السحاب رقت  
حلل الثرى بيدائع الرياح  
من سوسن غصن القطاف وخزم  
وبفسج وشقائق النعمان  
وجنى ورد يستيك بمحسنو  
مثل الشموس طلعت من أغصان  
حمرًا وبيضا يجتتين، وأصفرا  
وملوًا بيدائع الألوان<sup>(٢)</sup>

تلاعب أبر نواس كثيرًا بعنصر اللون فى هذه الصورة مما أخفى عليها بهجة.

٢- صور سمعية: لهذا النوع من الحس نصيب من الصور المنتشرة بين الشعراء إذ يفيدون مما يسمعون من الأصوات المختلفة فى تشكيل الصور الفنية الحية والتى يستطيعون بها أن يلفتوا انتباه المتلقين، وينقلوا إليهم المشهد بأسلوب مؤثر

(١) المرجع السابق ص ١٥٢. العفر: جمع عفراء: الظبية، أخاريد: جمع خريدة وهو المرأة الحسة البكر، يقسمن: يوزعن، النهب: الغزو، السرحاء: شجرات السرح وهو شجر طويل، الهذاليل: جمع هذلول وهو أول الليل، الزعلوق: النشيط، الخالفة: المخالفة.

(٢) ديوان أبى نواس ص ٤٣٤.



مغاير لمجرد التصور البصرى، فكثيراً ما يلجأ الشاعر إلى تدعيم صورته البصرية بالجانب السمعى الذى يزيد من حيوية الصورة.

وإذا بدأنا الحديث فى الصور السمعية عن بشار فمن المؤكد أن هذه الحاسة قوية لديه، إذ أنها مع دورها المعتاد عند الإنسان الطبعى فإنها تحمل عبئاً إضافياً لدى المكفوف فهى حاسة مرهفة، «فالأذن كالعين توفى القلب ما كانا».

وعادة ما يميل الكفيف إلى الاهتمام بالحديث أو ما يمت إلى عالم المسموعات، فالسمع هو عماد اتصاله بالعالم الخارجى. فعلى سبيل المثال عندما يلجأ بشار إلى محاكاة القدماء فإنه أحياناً يقابل صورة الطفل المرمى بالحديث إلى هذا الطفل ويستعلمه عن أخبار من كانوا فيه، كقوله:

ناديت هل أسمع من جواب وما يدار الحى من كراب<sup>(١)</sup>  
وقوله:

لعبدة دار ما تكلمنا الدار	تلوح مغانيها كما لاح أسطار
أسائل أحجاراً ونؤيا مهتئماً	وكيف يجيب القول نوى وأحجار
فما كلمتنى دارها إذ سألتها	وفى كبدى كالنقط ثبت له النار
وعند مغانى دارها لو تكلمت	لمكتب بادى الصبابة أخبار <sup>(٢)</sup>

إن الأبيات تعكس حزناً وأسى بعدما هجرها أصحابها بعد أن أقاموا بها زمناً طويلاً.

ولقد اعتمد الشاعر فى أبياته على حاسة السمع كناحية تعويضية للحاسة المفقودة، إلا أنه فى البيت الأول يستمد خيطاً من مجال البصر إذ يقول: «تلوح

---

(١) ديوان بشار، ج ١ ص ١٤٠.

(٢) المرجع السابق ج ٤ ص ٦٤-٦٥. المغانى: جمع مغنى، وهو المنزل الذى أقام به أهله مدة طويلة، أسطار: تظهر خطوطاً فى الأرض كما تلوح الأشطار المكتوبة فى الصحيفة.

مغانيها كما لاح أسطار»، وكأنه يؤكد قدرته البصرية، ولكن الشاعر فى هذه الصورة ركز على الناحية الصوتية وهى التى منحتها ما بدا فيها من مظاهر الحزن الذى ظل ملازمًا له، لأن هذه الأطلال لم تجب سائلها ولم تروِ الأخبار عن ساكنيها.

كذلك نسمع معه فى صورة صب الخمر صوت صبيها التى يقول عنها:

والعرق لا ندرى إذا ما أنصبّا      أضاحكًا يحكى لنا أم كلبًا<sup>(١)</sup>

إن صوت الصبيب فى الكأس صوت ألفه بشار لذا راح فى تشبيهه بأحد صوتين، فهو إما كصوت القهقهة أو كالنباح، وربما يكون اختلاف الصوت فى سمع بشار راجعًا إلى عمق أو شكل الكأس الذى يصب فيه الخمر، لذا فإنه فى عدم تحليده لما يحاكيه صوت صب الخمر فإنما يدل ذلك على رفاقة سمعه، والتى ميز بها بدقة ذلك التباين فى الصوت الذى قد يشبه مرة القهقهة ومرة النباح.

وإذا انتقلنا إلى بقية الشعراء فسنجد لديهم كذلك صورًا معتمدة على حاسة السمع، وقد جاء لديهم عدد من الأصوات، وهذه الأصوات المسموعة جاءت من الطبيعة، فقد جاءت من عالم الحيوان والطيور ومن السحب والأمطار ومن عالم الإنسان بل عالم الجن، فانهمار عطايا المدحوش يشبهها مسلم بقوله:

كأما فزفت عليك بجوده      ديم ترنم تحتها شؤبوب<sup>(٢)</sup>

المنح والعطايا تأتى كالأمطار الدائمة التى تنبى بعدها بمطر أغزر غليظ الحبات وقد استخدم مسلم كلمة «ترنم» وهى كلمة توحى بالشدو والغناء، وهذه الكلمة كما أن لها دلالتها السمعية فإن لها دلالة نفسية، إذ أن الشاعر يشعر فى داخله بفرحة عارمة عندما أملّ فى العطايا الجزيلة وجعل المنح من هذه العطايا كأنه غناء.

(١) ديوان بشار، ج ١ ص ١٣٧، العرق: الماء القليل غرز به الخمر.

(٢) ديوان الصريع ص ١١٩، الشؤبوب: المطر الغليظ القطر.

ولإدخال الرعب على قلب المتلقى يصف مسلم هول الصحراء عن طريق ما يسمعه فيها، إذ لا أعلام يمكن أن ترى:

عزوف بأنفاس الرياح أيبسة على الركب تستعصى على كل جلع<sup>(١)</sup>

إن الرياح تصوت في أرجاء هذه الصحراء الواسعة، وهذا أمر يدخل الرعب في قلب المسافر، فكأنه يسمع أصوات وحوش أو أصوات الجن، كدعبل الذي صرح أنه في هذه الصحراء المخيفة يسمع فعلاً صوت الجن فيقول:

سمعت بها للجن في كل ساعة عزيماً كأن القلب منه مخبل<sup>(٢)</sup>

وكما تساعد المحسوسات السمعية على رسم الصور فإن انتفاءها يساعد كذلك على رسم الصورة كما في صورة أبي نواس:

قد أختدى والطير في مثواتها لم تعرب الأفواه عن لغاتها<sup>(٣)</sup>

وهو هنا يريد التعبير عن معنى الصباح الباكر قبيل شروق الشمس، حيث الطيور في أعشاشها لم تغرد بعد لتعلن عن بداية اليوم.

وترتبط بداية اليوم أيضاً بصوت الديك حيث بداية العمل والنشاط، لكن صوت الديك يأخذ دلالة أخرى لدى أبي نواس في قوله:

ذكر الصبوح بسحرة فارتاحا وأمله ديك الصباح صياحاً<sup>(٤)</sup>

لقد حمل تردد صياح الديك في أذن الشاعر إحساساً بالملل، إذ قد يعمل على تنبيهه من حالة التوحد مع الخمر والانغماس في لذتها، كما قد يحمل صوته أيضاً تنبيهاً بأن النهار والعمل قد حل وقتها.

ولكنه في موضع ثانٍ يرد على هذا الشعور بالملل بقوله:

---

(١) المرجع السابق ص ٧٤، الجلع: الناقة القوية.

(٢) ديوان دعبل ص ٢١٥.

(٣) ديوان أبي نواس ج ١ ص ٢١٤.

(٤) المرجع السابق ص ٢٣٩.

## غرد الديك الصلوحُ فاسقنى طاب الصبح<sup>(١)</sup>

استخدم أبو نواس هنا مفردة تتم عن قدرته على التغلب على ذلك الشعور الذى يتباه عند سماع «صياح الديك»، إذ استخدم هنا لفظ «غرد» بما تحمله الكلمة من دلالة الغناء والطرب، فليس صوت الديك هنا إلا دليلاً على بداية يوم جديد يجب أن يفتحه بتناول «الصبح» متأسياً أى دلالات أخرى لصوت الديك.

وللعباس بن الأحنف لوحة نفسية اعتمد فيها على السمع وقاموسه الخاص من المفردات، إذ يقول مناجياً طائراً:

يا غريب الدار عن وطنه	مفرداً يبكى على شجنه
شغفه ما شغنى فبكى	كلنا يبكى على سكنه
ولقد زاد الفؤاد شجى	طائر يبكى على فتنه
كلما جد البكاء به	دبت الأسقام فى بدنه <sup>(٢)</sup>

يلتقى العباس مع أبى نواس فى توظيف المفردات حسبما تميل نفسه، فإذا كان صوت الديك صياحاً مملأً مرة وتغريداً فى مرة أخرى، فصوت الطائر كان بكاء استثار شجون الشاعر الذى كان حزينا ف شعر أن صوت هذا الطير على الغصن معادل لما فى نفسه من أسى.

لقد قام العباس بعملية إسقاط؛ إذ قام بتفسير حالة الحزن التى هو فيها عن طريق تسليط خبرته ومشاعره على ما يراه من وضع قائم أمامه، وفى مفهوم علماء التحليل النفسى يعتبر الإسقاط بمثابة حيلة نفسية يلجأ إليها الشخص كوسيلة للدفاع عن نفسه ضد مشاعر غير سارة فى داخله<sup>(٣)</sup>.

(١) نفسه ص ٢٧١.

(٢) ديوان العباس ص ٣٦٢.

(٣) أسعد مرزوق (الدكتور) - موسوعة علم النفس - المؤسسة العربية للدراسات - ط ١ - ١٩٧٧ - ص ٤١.

فمن الذى يعرف حال الطائر من حزن أو فرح أو يشعر أنه وحيد؟ لقد كان الشاعر فى حالة شديدة من الحزن فراح يسقطها على غيره - الطائر - بل لقد ضاعف ذلك الشعور بالحزن والوحدة التى يشعر بها الطائر لثأتى إحساساته هو معقولة منطقية.

وعندما نربط بين هذه الأبيات والوقت الذى قيلت فيه مسنجد أنها تعبر تعبيراً حقيقياً عن الحزن، فقد كانت آخر ما قال العباس قبيل وفاته مباشرة وقد كان إذ ذاك مسافراً مغترباً عن وطنه<sup>(١)</sup>.

### ٣- صور تانى عن طريق باقى الحواس :

تشارك الحواس بدرجات متفاوتة فى تكوين الصور، ومن الصور ما يعتمد على حاسة واحدة ومنها ما تشارك فيه أكثر من حاسة، إذ تتضافر معاً فتعمل على تقوية الصورة وإبرازها.

عاش الشعراء فى ظل الدولة العباسية وقد كثرت حولهم الحدايق والأزهار المتنوعة، يفوح عيرها بل وتتعدى المشمومات لديهم تلك الطبيعة الخضراء إلى أنواع العطور الأخرى كالمسك والعنبر.

تأتى الصورة الشمية فى مرتبة متقدمة لدى بشار فهى تسهم فى تنويع حياة الكفيف، ويظهر اهتمامه بهذا النوع فى كثير من صوره التى تتنوع بين غزل ومدح:

وكثيراً ما يذكر بشار الريحان فى شعره ولعله من أفضل الأزهار لديه، فالجبرية مثلاً كالريحان الغض الذى نضج فاشتدت رائحته، فقال:

أمن ريحانة حسنت وطابت      تبيت مروعاً وتظل صبا<sup>(٢)</sup>؟

---

(١) ورد الخبر فى كتاب ذم الهوى (لأبى الفرج عبد الرحمن بن الجوزى)، وإن اختلفت بعض المفردات، ج ١ ص ٤٢٤. كما ورد أيضاً فى معاهد التنصيص ج ١ ص ٥٦.

(٢) ديوان بشار، ج ١ ص ١٦٥.

أو قوله:

فلقد هيّج شوقسى ريح ريحانٍ وطيب<sup>(١)</sup>

المحبوبة ريحانة سواء أظهرت فى الصورة أم غابت عنها، ففى الصورة الأولى أبرزها الشاعر بوصفها بأنها ريحانة حسنة رائحتها وطابت، أما فى الصورة الثانية فإن ثنائية الحضور والغياب توصل للمتلقى نفس المعنى، فرائحة الريحان الموجود أو الحاضر فى المجلس استدعى صورة المحبوبة الغائبة وهيّج الشوق فى نفس الشاعر.

كذلك وظف بشار صورة شمىة فى مجال المدح عندما مدح نعال الخليفة، فقال:

تشم نعلاه فى الندى كما شم الندامى الريحان معتقبا<sup>(٢)</sup>

تبدو الصورة فى منتهى التكلف والتذلل من أجل التكسب، فهو يقصد فى الصورة أن يصف الخليفة بشدة النظافة؛ لأن أسرع الأعضاء لإفراز الروائح الكريهة الرجلان، لذلك فعندما تشم من نعليه رائحة ذكية فإن هذا دليل على أنه طاهر نقى. إنه فى هذه الصورة استخدم حاسة الشم استخداماً فينبو عنه الذوق<sup>(٣)</sup>، وهذا النبو عن الذوق يأتى للارتباط بين الغرض وما استخدم له من رقة، إذ لا يبدو الأمر كذلك عندما يرتبط بالغزل فى المحبوبة التى لا يستغرب معها المدح بأية طريقة كانت كما فى الصورة التالية:

إذا وضعتى فى مجلس القوم نعلها تفصع مسكاً ما أصابت وعنها<sup>(٤)</sup>

---

(١) المرجع السابق ص ٢٢٣، ورد ذكر الريحان مرات عديدة، انظر على سبيل المثال ج ١ ص ١٦٢، ٢٠٨، ٢٢٨، ٢٧٦.

(٢) ديوان بشار، ج ١ ص ٣٢٧، ندى: مجلس القوم.

(٣) شعر المكثوفين فى العصر العباسى، ص ١٤٨.

(٤) ديوان بشار، ج ٤ ص ٥٣.

ويبدو أثر الصورة الشمية من حيث كونها ناحية تعويضية لدى مكشوف  
البصر حينما ينظم بصدق في العاطفة، فيحشد كل ما يستطيع أن يوظفه من  
حواس.

ولن يكون هناك أصدق عاطفة من رثاء بشار لابنه الذي فقده شاباً، فشبهه  
في نصارته وحياته بالريحان الندى الذي تترين به العروس، فقال:

رُزِئْتُ بُنَى حِينَ أُورِّقَ عَوْدُهُ      وَالْقَى عَلَى الْهَمِّ كُلِّ قَرِيبٍ  
وكان كريحان العروس بقاءه      ذوى بعد إشراق الغصون وطيب<sup>(١)</sup>

القارئ للقصيدة يدرك بعد بشار عن التصنع حتى في مجال الصورة، فإذا كان  
كثيراً ما يحاول إثبات قدرته وعظمته من رسم الصور البصرية تحدياً لمهاته، إلا أن  
الحقيقة تكشف أمام صدق العاطفة، فنحن عندما نتبع القصيدة لا نجد فيها أثراً  
لصورة بصرية فنية كان للشاعر فيها أى إبداع، بل كانت الصور القوية متعلقة  
بالحواس الأخرى كالسمع أو الشم، حتى إنه عندما استخدم الصورة البصرية:  
«حين أوزق عوده»، لم يستخدمها كصورة بل كمصطلح اعتاد الناس استخدامه  
للدلالة على الشباب.

ولنعرض على سبيل الدعم لرأينا هذا مجموعة صوره في القصيدة:

يذكرنى نوح الحمام فراقه      وإرتان أبكار النساء وثيب  
دعته المنايا فاستجاب لصوتهما      فله من داع دعا ومجيب  
وما نحن إلا كالخليط الذى مضى      فرائس دهر مخطو ومصيب<sup>(٢)</sup>

الصورة في البيت الأول - من الأبيات السابقة - صورة سمعية فنوح الحمام  
وصياح النساء كلها أمور تذكره بمن فقده، كذلك كانت الصورة الثانية صورة

(١) ديوان بشار، ج ١ ص ٢٥٦، ذوى: ذيل.

(٢) الديوان ج ١ ص ٢٥٥. إرتان: صياح، الخليط: المخالطون.

سمعية جعل فيها المنية على سبيل الاستعارة إنسانا ينادى ويدعو، وكان ذلك الابن هو الحبيب.

ولعل في سبق هذه الصورة السمعية التي جعل فيها للمنية صورةً أمرًا له دلالة، فأقرب الصور من بشار هي الصور السمعية لا البصرية، ثم بعد ذلك ينتقل إلى صورة بصرية - هامشية - موروثة منذ القدم عن المنايا والدهر الذي يشبه الحيوان المفترس الذي يقتال الأرواح، أو المنية التي تنشب أظفارها.

لقد استعمل بشار الشم في موضع معنوي عندما أراد أن يتحدث عن ولده الذي كان غصنًا رقيقًا عطراً، وقد كان يزين حياته ويملؤها شذى كما تزين الرياحين العروس، لكنه بعد موته أصبح كالريحان الذي ذبل بعدما كان مشرقاً ناضراً.

كذلك اعتمد بشار على حاسة الشم في أمور معنوية، عندما قال متحدثاً عن رجل بخيل:

لما رأيت البخل ريحانه والجود من مجلسه غائب<sup>(١)</sup>

من عادة الكرماء أن يلزم الريحان مجالسهم مبالغة في إكرام الوافدين، لذا فقد قرن البخل بالريحان، وهو ملازم لمجالس البخلاء، فإذا كان الريحان يبعث في مجالس الكرماء عنبره فينفع الجو برائحته العطرة، فإن ما يفوح هنا هو البخل الذي يملأ المكان فلا يترك للكرم مكاناً.

ويرسم صورة أخرى يجعل فيها المتلقى يتخيل أن للأخلاق الحسنة ريحاً طيبة، كما أن كرمه الفائض يفتى عن سقوط المطر؛ لأن الناس سيعيشون في نعمة كرمه:

تشم مع الريحان طيباً فعاله ذكاء ونرجوه عياضاً من القطر

---

(١) ديوان بشار ج ١ ص ٢٨٨.



وكما أسلفنا فى حديثنا فإن الصور لدى أبى العتاهية قليلة، خاصة عندما يقارن بنظرائه من الشعراء، إذ نجد بعض الصور التى يستمدّها غالبًا من السابقين كقوله:

وزحف له تحكى البروق سيوفه وتحكى الرعود القاصفات حوافره<sup>(١)</sup>  
جمعت الصورة بين طرفين هما البصر مع السمع، وهى وإن كانت تنقل للمتلقى المعنى بسهولة إلا أننا لا نحس فيها ابتكارًا.  
ونعرض لصورة من صور مسلم يتشابه فيها مع بشار، وهى صورة تأسست على حاسة الشم إلا أنها تعكس جانبًا معنويًا:

يلقاك منه ثناؤه وعطاؤه بذكاء رائحة وطيب مذاق<sup>(٢)</sup>  
تسخو نفس الممدوح بالكرم ويلقى سائليه بالبشاشة، فيقرن مسلم هذه الأخلاق الكريمة بصورة العطر الفواح، ولا يكتفى بذلك بل يجعل السائل أيضًا يلد طعم لقائه وحلو عطائه.  
وفى صورة أخرى لمسلم ينهج فيها منهج بشار عندما أخرج الحديث من مجال المسموعات إلى مجالات أخرى:

ويتنا على رغم الحسود ويتنا حليث كريخ المسك شيب به الخمر<sup>(٣)</sup>  
نماذج فى البيت مجالان من مجالات الحسن هما السمع والشم كما لاحظنا من قبل لدى بشار، وفى الصورة تترامى لنا من خلال المفردات ما فيها من غزل مابج، لذا فإن تحول الحديث من المجال السمعى إلى مجال الشم أمر واضح، فنفس المحبوبة كثيرًا ما يشبه برائحة العطر، أما الحال التى كان عليها الشاعر

---

(١) الأغاني ج٤ ص ١٨.

(٢) ديوان مسلم ص ٣٢٩.

(٣) المرجع السابق ص ٣١٧.

ومحبوبته فهي أيضاً كثيراً ما تشبه بالسكر، لذا فقد يكون من المتعمد ما قام به مسلم - رأس مدرسة البديع والتصنع - بتحويل الصورة من مجال جسيٍّ لآخر. وفي صورة تأسست على الحاسة الشمية يقول أبو نواس في صورة تظهر جانباً شعوبياً:

ونحن بين بساتين فتفتحنا ريح البنفسج لا نشر الخزاماء<sup>(١)</sup>  
وكثيراً ما يربط الشعراء بين رائحة الخمر ورائحة المسك منذ القدم، كقول  
المرقس الأصغر:

وما قهوة صهباء كالمسك ريحها تل على الناجود طوراً وتترج<sup>(٢)</sup>  
ومن ذلك قول مسلم:  
كأنما ضمنت مسكاً يفوح به أو عنبر الهند أو طيباً من السخب<sup>(٣)</sup>  
وكقول أبي نواس:

سلاف دن إذا ما الماء خالطها فاحت كما فاح تفاح بلبنان  
كالمسك إن بزلت والسبك إن سكبت تحكى إذا مزجت إكليل ريحان<sup>(٤)</sup>  
وقوله:

أتى بها قهوة كالمسك صافية كدمعة منحتها الخد مرهأ<sup>(٥)</sup>  
وكقوله:

- 
- (١) ديوان أبي نواس، ج ١، ص ٣٥. الخزاماء: من زهور الياض.  
(٢) أبو زيد القرشي - جهرة أشعار العرب - ت عمر فاروق الطباع، دار الأرقم - بيروت. ص ١٧١.  
(٣) ديوان مسلم، ص ٢١٠. السخب: حب القرنفل.  
(٤) ديوان أبي نواس، ج ٢، ص ٤١٥. بزلت: ثقب دنها، السبك: الذهب.  
(٥) الديوان، ج ١، ص ٣٣. مرهأ: غير مكتحلة.

نحن نخفيها ويأبى طيب ريح فتضوح  
فكأن القسوم نهى بينهم مسك فييح<sup>(١)</sup>  
وكما ترد في شعرهم الروائح الجميلة تأتي الروائح المكروهة، كقول أبي  
نواس في الهجاء:

إنما العباس في قومه كالثوم بين الورد والأكس<sup>(٢)</sup>  
وكما ذكرنا من قبل ما يحدث في الصورة الواحدة التي تتعاضد فيها الحواس  
فتقوم على تقوية الصورة وتوضيحها في أذهان المتلقين، ومن هذا النوع لمجد  
صورة رائعة ترسم بدقة لوحة قتيل مصلوب كان من رؤوس الخارجين،  
ويخاطب مسلم بها القائد المتصبر فيقول:

وضعته حيث ترتاب الرياح وتحمس الطير فيه أضبُح البيرو  
تغدو الضواري فترميه بأعينها تستشق الجو أنفاساً بتصعيد  
يتبعن أفياءه طوراً وموقعه يلفن في علق منه وتحمس<sup>(٣)</sup>  
لقد كان هذا القتيل مصلوباً تحمل الرياح رائحته الكريهة وهو في مكان عال  
حيث تبلغه الطير ولا تبلغه الضباع، وتظل الضواري والوحوش ترفع رؤوسها  
ناظرة إليه وتستشق رائحته في تطلع أن تنال منه شيئاً، ويبدو في الصورة  
تواشج طريف بين حاستي النظر والشم، ثم تنتهي الصورة بعناق مع حاسة  
التذوق لتكمل بشاعة المنظر، وتعكس شعوراً بالشماعة نحو هذا القتيل.  
فإذا كانت الجوارح تتخطف أشلاءه فإن الضواري تقف في الأسفل تلغ ما  
يتساقط من دم وصديد.

(١) المرجع السابق. ص ٢٧١. نهى: مدهولون، المسك النبيح: المنهار والمتفرق.

(٢) ديوان أبي نواس ج ٢. ص ٤٧.

(٣) ديوان مسلم. ص ١٦٥. ترتاب: تسىء وتزعج.

لقد تعاونت مجموعة من الحواس على تقريب الصورة بشدة من تخيلة المتلقى.

وفى مثال آخر للصورة وقد بنيت على تدخّل الحواس قول أبى ونواس:

ووارفة للطير فى أرجائها      كلغظ الكتاب فى استملائها

أشرقتها والشمس فى خرشائها      لم يبرز المقرور لاصطلائها<sup>(١)</sup>

يصف أبو نواس روضة تكثّر فيها الطيور، تعلو أصواتها وكأنها أصوات كتاب حين يستملون، ثم يحدد وقت خروجه إلى هذه الروضة بصورة اليوم قبيل طلوع الشمس حيث يطفى الظلام، ويضيف الشاعر صورة محسوسة إذ يقرر برودة الجو حيث ينتظر الناس الشمس ليطلبوا دفئها.

لقد حدد الشاعر فى صورته بعدى الزمان - الصباح الباكر - والمكان - الروضة - بل منح الصورة عمقاً وتكثيفاً عندما لم يكتفِ بأنه خرج إلى روضة، بل زاد على ذلك أنه كساها روحاً ونشاطاً بصوت الطيور الكثيرة التى تحلق فى جنباتها.

وفى صورة هجائية ساخرة يصف أبو نواس فيها إحدى الجوارى يقول:

وجه بنان كأنه قمر      يلوح فى ليلة الثلاثين

والخد من حسنه ويهجه      كطاقة الشوك فى الرياحين

مبادر من جبينها نسم      فى الطيب يحكى مبالو العين<sup>(٢)</sup>

يبدو صدر كل بيت وكأن الشاعر يصدد التغزل فى مفاتن تلك الجارية، ويأتى عجز البيت لتظهر الحقيقة، واعتمد فى البيتين الأولين على حاسة البصر، فالقمر فى ليلة الثلاثين يكون محاقاً؛ فتكون السماء خالكة. وفى البيت الثانى

---

(١) ديوان أبى نواس ج ١، ص ٥١. الخرشاء: قشرة البيض والمقصود بها هنا الشمس، وهى لم

تبرز بعد المقرور: الذى يشعر بالبرد.

(٢) الديوان ج ٢، ص ٤٩١.

يقرن مباحج وجهها كالشوك بين الرياحين أى ليس لها أى نصيب من ورود  
كلمة الرياحين فى الوصف.

ثم تأتى الصورة الشمية القبيحة وكأنها تنفخ أنف المتلقى الذى يتنسم رائحة  
عرق جبينها. إن أعجاز الأبيات كلها بمجدها وطرافتها كسرت أفق التوقع دائماً  
أثناء عملية التلقى.

وفى صورة تتعاون فيها أيضاً حاستا البصر والشم يقول دعبل:

وريحان يمسّ على غصون      يطيب بشمه شرب الكتوس  
كسودان لبسن ثياب خز<sup>(١)</sup>      وقد تركوا مكاشيف الرؤوس<sup>(٢)</sup>

هذا المشهد فى وصف الريحان دعم بعنصر الحركة باستخدام لفظ «يمس»  
الذى أهدى الصورة حيوية، فالريحان يتأرجح على غصونه ويتميل فتفوح  
رائحته، ويرى أن رائحته تلك مما يكمل لذة شرب الخمر. ويعتمد البيت الثانى  
على عنصر اللون فى صورة بصرية لشكل ولون نبات الريحان الناعم على  
أغصانه، وهو يبدو كرجال سود غطوا أبدانهم بالحرير بينما كشفوا رؤوسهم.

أما فى صور اللمس فإن الكثير منها على مستوى شعر الطبيعة ارتبط بالمرأة فى  
الشعر الغزلى، كما كان عند بشار بالذات الذى أولى الصور اللمسية عناية خاصة  
كحاسة تعويضية. فإذا كان قد أكثر فى شعره من صوت المرأة وحديثها فراح يتغنن  
فى تصويره، فقد كان يتحدث أيضاً عن جمال المرأة من ناحية لمسية كقوله:

كالزمهرير يكون صائفة      وهوى المعانق ليلة الصرد<sup>(٣)</sup>

يعلق شارح الديوان على هذا البيت بقوله: شبه المحبوبة بشيئين من نعيم  
النفس: أحدهما تشبيه مقيد وهو الزمهرير أى البرد؛ إذ لا يكون لذيلاً إلا فى

(١) ديوان دعبل. ص ١٧١.

(٢) ديوان بشار، ج ٣، ص ٢٦.

الصيف، والثاني مكمل وهو العناق فإنه للئذ بذاته، فإذا كان فى ليلة البرد كملت لذافته.

إن هذا الاستقصاء المعنوى الذى حرص عليه بشّار إنما هو وليد بيته التى زخرت بالثقافات المختلفة ومنها الفلسفة وعلم الكلام، فكان هذا أحد مرجعيات الشاعر التى وسمت الشعر بالدقة.

وفى صورة تعتمد على اللمس أيضًا وصف بشار جارية سوداء، ومن المؤكد أنه فى هذه الناحية اعتمد على بصر الآخرين، فقال:

وغداةً سوداءً هراقَةً      كالماء فى طيبٍ وفى لينٍ  
كأنها صيغت لمن نالها      من عنبرٍ بالمسك معجون<sup>(١)</sup>

ومن الجدير بالذكر هنا ما وجهتنا إليه الدراسة التى قدمها الدكتور عدنان عبيد العلى فى مجال الصور اللمسية التى صنعها بشار كقوله:

وجيلو يشبه الدرُّ      كجيد الريمٍ ملهوبٍ  
يعلق صاحب الدراسة بقوله إن الشاعر صور المرأة شيئًا ملموسًا<sup>(٢)</sup>.

إنه تعليق صائب إلا أنه أغفل جانبًا مهمًا، فالصورة السابقة إذا كانت قد وردت فى شعر شاعر مبصر لحكمتنا عليها بأنها بصرية، إذ يستطيع الإنسان المبصر الحكم على الجيد بالطول أو القصر من خلال بصره، ولكن بشارًا قد يكون اعتمد على أحد أمرين: إما أن يكون قد صنع صورة بصرية خالصة ورث

---

(١) الديوان ج٤. ص ١٩٩ - أشار الشارح إلى أن العنبر أشهب، فإذا خلط بالمسك صار شديد السمرة إلى سواد، وذلك فى إشارة منه إلى استكمال مدح بشار لهذه الجارية السوداء، إلا أننى أرى أن الأقرب هنا ليس هو قصد وصف اللون، وإنما هو أمر يتعلق باللمس، لأنه فى الشطر الأول من البيت يقول «لمن نالها» لذا فإتنى أرشح أن يكون قصد بشار إلى الرائحة لاقترابه منها؛ إذ يعنى أن عيورها تفحه بشذى عطرى العنبر المزوج مع المسك.

(٢) شعر المكفوفين فى العصر العباسى. ص ٩٠.

عناصرها من القدماء الذين أكثروا من تشبيه جيد المرأة بجيد الغزال، وإما - وذلك مرجح - أن يكون داخلاً في إطار حاسة اللمس، خاصة بعد الإلمام باللامح العامة لحياة بشار ونشأته كأحد روافد مرجعياته المهمة التي قد تكون عاملاً حاسماً في مثل هذه الصور التي قد لا نصل إلى حكم قطعي فيما إذا كانت تنتمي عند بشار إلى المدركات البصرية أو اللمسية.

وتقل صور الطبيعة المعتمدة على حاسة اللمس كما تقل كذلك في مجال التذوق، إذ غالباً ما ترتبط الصور القائمة على التذوق بالحديث عن الخمر أو في مجال الغزل، وهو مرتبط بالحديث عن ريق المحبوبة، كقول مسلم:

أريقاً من رضابك أم رحيقاً رشفت فكنت من سُكرى مفيقاً<sup>(١)</sup>  
وكل الصور في هذا المجال متشابهة، ولكننا نورد مثلاً واحداً يعبر عن هذا المعنى الغزلي.

مدح الشاعر خلق الخليفة بأنه ذو خلق طيب لطيف عذب، لكنه في نفس الوقت يتميز بالشدة، ولارتباط التذوق بالخمر كما أسلفنا يقول في صورة لتشبيه معنوى بحسي:

وخلق كبرد الماء في خمر بابل جمعت فما تنفك كالماء والخمر<sup>(٢)</sup>  
فالشدة واللين يختلطان في أخلاقه كما أن الخمر عنيفة شديدة إلى أن تمزج بالماء العذب فتسلس.

ويجب علينا ونحن نتحدث عن المرجعية ألا يفوتنا أن يرد مثل هذا الوصف في مدح خليفة المسلمين، وكأنه يقر بأن الخليفة يعرف طعم الخمر المشوية بالماء، وإلا فمن أين يمكن أن يعرف الخليفة أن هذا المعنى معنئ ممدوح حسن؟ إنه وصف لخليفة مسلم، أي أنه لا يسمح له بشرب الخمر، بل وعليه إقامة الحد

(١) ديوان مسلم. ص ٣٢٨.

(٢) ديوان بشار، ج ٣. ص ٢٨٦.

على من شربها من المسلمين، لكن ورود هذا المعنى كان من أثر البيشة على الشعر.

وفى تقريب المعنوى من مجال الحس أيضاً يقول مسلم فى هجاء أحد البخلاء المماطلين:

لسانك أحلى من جنى التحل موعداً      وكفك بالمعروف أضيئ من قفل<sup>(١)</sup>  
المقبل على هذه الفكرة المعنوية التى وضعت فى قالب حسى يتواصل مع هذه الفكرة المقيدة، فكلام هذا الرجل عذب صاف حلوى، ولكنه مقيد بقوله «موعداً»، فالخلاوة فى الكلام دون الفعل، وهو الأمر الذى يفسر فى النصف الثانى من البيت بأن كفه لا يهود كرمًا أو معروفًا..

ويطرح أبو نواس معنى حكيمًا فى قوله:

لا أذود الطير عن شجير      قد بلوتُ الحرَّ من ثمره<sup>(٢)</sup>

لقد استحسنت النقاد هذا البيت، إذ يروى أن هذا البيت نظم فى امرأة خانت الشاعر فلم يحذر منها غيره، وأنشد البيت بمعنى أنه لن يحذر غيره لأن من سيرفها سيكشف غلرها فيهجرها.

وأخيرًا... وبعد عرض نماذج متعددة للصور وجدنا أن العين هى أقدر الحواس على نقل الصور بدقة، لذا كانت الغلبة والقوة فى الصور الشعرية للصور البصرية بشكل عام، ولصور الطبيعة بشكل خاص، حتى إن من فقد هذه الحاسة كبشار أدرك أنه لا شعر بدون صور، وأن هذه الصور لا تستغنى عن وجود الصور البصرية فراح يركب ألفاظه مصحوبة بالحاكاة تارة أو باستعادة ما سمعه تارة أخرى، وكما أرهف سمعه أرهف بقية حواسه وعقله وأسعفته قريحته المتوقدة ليصنع صوراً بصرية.

---

(١) ديوان مسلم / ٣٣٧.

(٢) المبرد - الكامل فى اللغة والأدب - مصر - المكتبة التجارية الكبرى - ١٣٥٥ هـ - ج ٢٢٣ / ١.



وتلت الصور البصرية الصور السمعية من حيث الكثرة وكان الأذن هي المستقبل الثانى من الحواس، ثم تنوعت الصور وتفاوتت، إذ وظفت فى الأغراض المختلفة، بل إن الشعراء لجشوا إلى تدعيم الصورة بأكثر من مجال حسى، فعمل التكثيف الحسى على بلورة الصورة، هذا بالإضافة إلى عنصر هام لا يجب نسيانه، وهو نقل الحركة إلى الصورة مما يهبها حياة ويخلع عليها حلة من الصديق الفنى، كما أنها تساعد على إنعاش مخيلة المتلقى.



## خاتمة

### - ١ -

حاولت هذه الدراسة أن تقدم مفهوم الصورة فى النقد قديماً وحديثاً، وقد سجلت الدراسة أن هذا المفهوم لم يظهر كمصطلح بشكل واضح متبلور فى أذهان النقاد، على الرغم من أنه قد لاحظت له علامات تدل على أنهم أدركوا أهميته حين أشاروا إليه تارةً باعتباره هو المعنى، أو أن السركة لا تقع إلا فى المعانى، التى تعنى غالباً الصور، كما أنهم عندما أطلقوا حكماً بالاستحسان فقد كان يرجع إلى ما تتضمنه الأبيات من صورة، ثم تحول الأمر لديهم إلى أن قرنوا الشعر بالتخييل وتحديثوا عن أثر الخيال وإعمال الذهن فى عمليتى الإبداع والتلقى، مما يعنى نوعاً من الإدراك لأهمية الصورة. كذلك تمثل اهتمامهم بالصورة من خلال الأشكال البلاغية من حيث كونها طرفاً لتكوين الصور.

### - ٢ -

أما النقد الحديث فقد عرض لمصطلح الصورة فى الشعر واهتم به باعتبار أن الصورة هى «المركز البؤرى للبناء الشعري»، ولا يمكن تعريف الشعر إلا من خلال ذكر الصورة كأحد أهم أركان الشعر التى تعد صفة ملازمة له ولا يمكن إغفالها، فإذا كان هناك من الشعر ما خرج على الوزن أو القافية، فإن الصورة تظل لصيقة بالشعر لا تنفك عنه.

### - ٣ -

ثم طرحت الدراسة معنى المرجعية باعتبار أنها كل ما يؤثر فى الشاعر فينعكس على شعره من مشاة وبيئة وحنس وثقافة وتجارب ومعارسات. وارتبطت

المرجعية لدى القدماء أساساً بفكرتى السماع والرواية عن السابقين والالتزام بتقاليدهم، كذلك نوهوا إلى بعض العناصر الأخرى للمرجعية، ولكن الاهتمام بالمرجعيات لم يخرج فى صورة متكاملة، فمن أشار إلى البيئة أسقط النشأة، ومن نوه إلى الثقافة أغفل الجنس وهكذا.

أما المرجعية فى إطار النقد الحديث فقد ظهرت متأثرة باتجاهات النقد المختلفة، فمنها ما اهتم بذات الشاعر كالرومانتيكية، ومنها ما انغمس فى دراسة الناحية التاريخية للعصر وأغفل ما دونها، حيث بدا الناقد وكأنه مؤرخ.

وهناك الاتجاه أو المدرسة الشكلية FORMALISM والتي اهتمت فقط بالناحية اللغوية، وكانت لا ترى أى مؤثر على الشاعر سوى قدرته على مخالفة المألوف من الاستخدام العادى للغة.

كذلك البنيوية TRUCTURALISM فقد انطلقت أيضاً من الاهتمام باللغة، ولكنها خطت خطوة أبعد إذ رأت أن العمل الأدبى نسق من الاختلافات، وأنه تحليل الإبداع فى البحث داخل بنية العمل ذاته يمكن تفسير العمل ونقده.

وفى النهاية عرض البحث رأياً مضاده أن الناقد عليه أن ينفذ إلى البواعث الحقيقية للتجربة الشعرية، من خلال معرفته بالتيارات المهمة التى تنازعت الشاعر، على الأخص الناقد على مجرد التحقيق والتدقيق فى هذه التيارات حتى يتحول الأمر إلى غاية فى ذاتها، كما أن عليه ألا يهمل النص نفسه، إذ أن دور البحث فى المرجعية أن يحاول تقديم تفسيرات - يتيحها العمل ذاته - دون غيرها.

وعلى الرغم من أن شعر هذه الفترة قد حظى بدراسات كثيرة متعددة إلا أن الاهتمام بالمرجعيات لم يأخذ مساحة كافية من النظر.

على أننا نأمل أن تكون هذه الدراسة خطوة على طريق تأصيل الاتجاه النقدي الذى يتناول أثر المرجعية فى الشعر.

وتناولت الدراسة الجدلية بين بيتى الشعر والشعراء، إذ أن الشعر نشأ فى بيئة صحراوية بين الأعراب، فكانت له لغته الخاصة وصوره التى ميّزته، إضافة إلى ظروف العصر ذاته، فظهرت له مجموعة من الأعراف والتقاليد ثم طرأت على هذه البيئة الأولى - بتغير الزمن وعوامل التطور أو الانتقال إلى ظروف مغايرة- بعض الأعراف المختلفة، فقد ظهر الإسلام وأدخل على الشعر بعض المعانى والألفاظ الجديدة المستقاة من الدين، إلا أننا لاحظنا أن التغير فى هذه المرحلة كان محدودًا بوجه عام، كذلك انحسر الشعر فى هذه المرحلة الأولى للإسلام والتزم بوظيفة مختلفة عما سبق، فظهر شعر الدفاع عن النبى ﷺ وعن الإسلام، ثم تراجع فى عهد الخلفاء الراشدين فلم يلق اهتماماً منهم، وانتشر إذ ذاك شعر الفتوحات الإسلامية.

وعندما آل الأمر إلى بنى أمية وزادت الفتوحات وزادت معها الأموال والترف فى القصور، عاد الشعر إلى ما كان عليه من أهمية ومن أغراض، خاصة ما صرف صن بنى أمية من الاهتمام بالعرب وإعلاء شأنهم وإذكاء روح العصبية بينهم، فانبرت الألسنة بمدح وهجاء، وعادت بقية الأغراض الشعرية التى احتجبت فى المرحلة السابقة، ولقد اتسم الشعر فى هذه المرحلة بنفس سمات الشعر فى بيتته الأولى، إلا فيما ظهر عليه من أثر دينى وبعض المعانى القليلة من أثر الفتوحات.

ثم بدأ الأمر يتطور بزيادة الفتوحات وامتزاج الأمم، حيث زادت الثقافات وتوَعّت العلوم وتعددت الأجناس، وسمحت الدولة بظهور أصوات جديدة غير العربية، كل هذا كان مع بداية الاستقرار للدولة بنى العباس.

وطرحت الدراسة الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية والتى كانت ذات أثر كبير على كل من نشأ فى ظل هذه الظروف والتغيرات، وعلى رأس

من شعر بالتغيرات فى ظل هذه الدولة كان الشعراء أصحاب الأحاسيس المرفهة، فظهر منهم المتمرد على التقاليد القديمة مع حرص على عدم الخروج التام عليها؛ أولاً: بسبب عدم الامتطاعة على التغير الجذرى المفاجئ، ثانياً: أن الخلفاء - العرب أصلاً - ما زالت لهم سطوتهم وهيبتهم، فالخروج على التقاليد الشعرية يعنى خروجاً على الأعراف العامة، وهذا ما لا يسمح به، وقد يودى بحياة صاحبه كما أودى بحياة الكثيرين ممن كانت تلفق لهم التهم - خاصة ما ارتبط منها بالدين - وقد ظهر أثر كل تلك المرجعيات على الشعر فى العصر العباسى، فمع ظهور أثر البيئة الجديدة للشعر استطاع الشعراء أيضاً المزاجية بينه وبين البيئة الأولى للشعر، إذ ظلت هناك الكثير من القصائد ذات طابع قديم الفاظاً وصوراً وأسلوباً، مع استرواح بنسمات الحضارة والبيئة الجديدة.

#### -٥-

ثم بدأ ظهور الحديث عن شعر الطبيعة، والذى قدم معنى الطبيعة بأنها كل ما أحاط بالإنسان مما خلقه الله، ولقد اعتبرت الدراسة الإنسان جزءاً من الطبيعة فهو ابنها الأول، وهنا تستوقفنا قضية هامة: فالإنسان هو أعظم وأبرز كائنات الطبيعة، فلماذا تستبعده الدراسات من مجال مظاهر الطبيعة؟

كثير من الصور الشعرية يبرز فيها الإنسان إما مشبهاً به أو مستعاراً منه لأحد الأشياء التى نراها من غير مظاهر الطبيعة، لكن يستغل الصفات الإنسانية لتقريب صورة ذلك الشيء، فى هذه الحال لماذا لا تعامل الدراسات مع أمثال تلك الصور على أنها صور للطبيعة، إذ لا يمكن أن تدرج مثل هذه الصور إلا ضمن صور الطبيعة، ولا يمكن توصيفها إلا كصور تنتمى إلى عالم الطبيعة.

ولا يعتمد البحث إلى التمثل حتى يدخلها ضمن هذا البحث كى يتسع أمام الباحث جلب أية صورة يذكر فيها الإنسان فتنسب إلى شعر الطبيعة. ولكن لماذا لا نحاول أن نضع شروطاً تقيد مثل هذه الصور كما أسلفنا، عندما يكون

الإنسان مشبها به أو مستعاراً منه، كذلك الصور التى لجأ فيها أبو نواس إلى استعارة صورة المرأة بشكل شبه دائم ليجعلها موازياً للخمر.

وبما توصلت إليه الدراسة فى ظهور الطبيعة فى القصيدة: أنها ظهرت باعتبارها غرضاً شعرياً أو مرحلة فى قصيدة، أو صورة شارحة لظاهرة ما. وقد كان ظهور الطبيعة كمرحلة فى القصيدة هو أكثر الأنماط انتشاراً، إذ لم يكن الشعراء قد انغمسوا تماماً فى البيئة الجديدة التى زادت فيها المظاهر الطبيعية، حول الشعراء، مما يتيح لهم أن ينظموا قصائد كثيرة بحيث تسيطر عليها الطبيعة، بل وجدنا عندما نظموا الأبيات كلها عن الطبيعة أنها لم تتجاوز المقطوعات، إلا فيما عرضته الدراسة من قصائد الطرد التى لم تظهر إلا لدى أبى نواس.

#### -٦-

وعن أنماط الصورة الأربعة (الجزاء، والتشبيه، والمرسوم بالكلمات، أو ما شكّلت فيه الصورة قصيدة كاملة تعاضدت فيها الأنماط الثلاثة) لقد كان من هذه الأنماط ما زادت نسبة شيوعه عن غيره، إذ كانت الصور المجازية فالتشبيه هو أكثرها تردداً، وقد اتفقت دراسات كثيرة على أن المجاز وعلى رأسه الاستعارة هو ما غلب على صور الشعراء فى تلك الفترة، نظراً لارتباط الاستعارة بالنمو العقلي الذى كان مصاحباً للنمو الثقافى، إلا أننا افتقدنا من يبرهن على صحة هذه المقولة بشكل عملى فلا يكتفى بما رده الآخرون.

إلا أن الدكتور الرباعى قام بعملية إحصائية عشوائية لمجموعة من الأبيات لشعراء مختلفين، انتقاهم على مر البيئات الشعرية المختلفة، توصل فيها إلى تقدم نسبة الاستعارة مقارنة بالتشبيه، وقد قدم هذا البحث إحصائية قامت على أساس اختيار شعر شاعر واحد هو أبو نواس كممثل لبيئته، وقد تميز بنظمه فى جميع أغراض الشعر إضافة إلى ما عرف عن اتساع ثقافته وتعدد مرجعياته.

وبالفعل كشفت الإحصائية عن أن نسبة الاستعارات كانت أعلى من نسبة التشبيهات. وإن لم تكن النتيجة تظهر فارقاً شاسعاً كذلك الذى أظهرته إحصائية الدكتور الرباعى؛ إذ لم تنتج الدراسة أيأثاً بعينها، وهى حتى لم تقتصر على عدد قليل من الأبيات بحيث تخرج النتيجة غير دقيقة أو غير مضبوطة.

#### -٧-

وعن مصادر التصوير الفنى المتنوعة لهذه الطائفة من الشعراء، فلقد وجدنا أنها ذات روافد كثيرة أثرت صورهم الشعرية وصقلتها ومنحتها عمقاً، إذ تعامل الشعراء مع هذه المصادر جميعاً كل بحسب مرجعياته من جهة، أو من خلال قدرة هذه المصادر على التعبير عن التجربة التى مر بها الشاعر من جهة أخرى.

فالتراث الدينى - مثلاً - كان مصدراً ثرياً جداً، كشفت الدراسة أن من الشعراء من أحسن الاستفادة منه، فوظفه توظيفاً ملائماً للصورة وللمصدر ذاته، كذلك كان منهم من وصل به الانحراف والتحلل من القيم الاجتماعية والأخلاقية أن أسقط عن هذا المصدر قداسته، فوظفه بما لاءم تجربته بغض النظر عما يلائم قداسة هذا المصدر. لكن الشعراء بصورة عامة قد أحسنوا فى الاستفادة من مصادر التصوير ومنحوا صورهم عمقاً وتكثيفاً دلاليين.

ولقد لاحظ الباحث فيما يخص صور الطبيعة أن الاستفادة من مصادر التصوير تفاوتت تبعاً لطبيعة المصدر ذاته، إذ وجدنا على رأس هذه المصادر المستغلة فى رسم صور الطبيعة الخبرة الحياتية والطبيعة.

كما لاحظنا أثناء هذا الفصل أن أبا العتاهية كان أقل الشعراء تعاملأ مع الصور فى شعره، لتمييز شعره بالتقريرية والمباشرة، وقرباً ذلك بتوجه أبى العتاهية نحو الزهد الذى انصرف فيه إلى القالب التقريرى الخطابى، وبررنا ذلك بأنه فى مرحلة التوبة يشتغل الشاعر بنفسه وينظر إلى الواقع وتحف شطحات الخيال لديه.

أما عن الطبيعتين الصامته والحية كمصدرين للمرجعية، فقد حفلت قصائد الشعراء بهما، وكانا على نفس الدرجة من الأهمية، فكانت الطبيعة الحية مصدر تفاعل مع الشاعر العبّاسى كما كان مع سابقيه، خاصة على مستوى الحيوانات كالناقة والفرس والكلب، وكانت المرجعية فيهما تبرز على مستوى المحاكاة للنموذج القديم، عندما قلّد الشاعر العبّاسى سابقيه من الجاهليين فى وصف الناقة، أو على مستوى ابتكار نماذج جديدة كنموذج العباس بن الأحنف فى وصف الفرس فى مجال جديد ولّدته الحضارة والرفاهية، وهو نموذج الحصان فى لعبة الكرة والصولجان.

أما الطبيعة الصامته فنظرا لتعدد عناصرها فقند تعددت صورها واحتلت مناظر وصف الصحراء والوقوف بالأطلال منزلة كبيرة، إذ جاءت استنادًا إلى مرجعية البيئة الأولى للشعر على رأس مظاهر الطبيعة، وجاءت فى مقدمات قصائد المدح خاصة، والتي كانت على الأغلب مقدمات صناعية، وإن اتخذت طابع القديم بكل ما استقر فيه من تقاليد ومقومات. ولأنها كانت صناعية لم توائم روح العصر، فلم يكن غريبًا ما رصدناه فى أشعارهم من أصوات أبدت الضجر والتحقير من شأن الطلل، فكان هذا هو أحد عناصر الجدلية المرجعية بين القديم والجديد عندما حاول الشعراء إيجاد بدائل عن الطلل.

وقد اشتركت كل مظاهر الطبيعة الأخرى فى تكوين الصور الشعرية، وقد كان تفنن الشعراء فى تلك المظاهر ويزور مرجعيات البيئة الجليدة فيها أكثر، كالاكتفاء على صور الحدائق والبساتين وما انتشر فيه من زهور ونباتات لم تعرفها الصحراء ولم يعرفها الشعر فى بيئته الأولى.

#### -٨-

وعرضت الدراسة أخيرًا لمصادر الإدراك؛ إذ أشارت إلى المجالات المتعددة للحس والتي تسهم فى تنويع الصور، وكانت الصور البصرية على رأس الصور



انتشاراً، فالبصر هو أكثر الحواس وأقلها على إمدادنا بالصور. وطرح البحث كيفية تغلب بشار على عاة العمى وتكوين الصور البصرية، باعتماده على ذكائه واستنتاجاته وقياس الأمور ببعضها، حتى نلج تماماً وأبهر النقاد بصوره البصرية التي رأوا أنه ابتكرها وسبق إليها.

ثم انتقل الحديث عن الصور السمعية، وهي الصور التي تلى الصور البصرية من حيث الانتشار، وبإستطاعة اللغة بفضل معانيها التي لا تعرف حدوداً أن تثير الإحساسات جميعاً، فإضافة إلى الصور البصرية والسمعية تبرز صوراً أخرى تعتمد على بقية الحواس (الشم والتذوق واللمس)، ولقد صنع الشعراء صوراً طريفة في هذا المجال لم تقتصر فيه على المجال الحسى، بل وظفت الحواس لخدمة موضوعات معنوية، فجعلت للأخلاق رائحة وللكرم ملمساً، كذلك خرجت بعض الصور وقد تعاونت فيها أكثر من حاسة، مما عمل على إبرازها وتوضيحها بطريقة مكثفة.

كذلك نلج الشعراء في نقل الصور من مجال إدراكى إلى مجال إدراكى آخر. فقد يشبه ما يندرج تحت مجال السمع بما يندرج تحت مجال البصر أو اللمس. وفي هذا الجزء من البحث المعتمد على عرض نماذج اعتمدت فيها الصورة على الحواس - خاصة في غرضى الهجاء والغزل- أثّرنا إبعاد بعض النماذج من مجال البحث والاستشهاد؛ إذ رأى الباحث أنها بعيدة عن مجال الشعر كفن راق، وكانت تلك الصور لا تعدو أن تكون مجرد انفعالات خاصة صيغت في قالب شعري.

لقد حاولت الباحثة في هذه الدراسة توخّي الدقة والابتعاد عن إطلاق الأحكام التقديرية دون أن تكون مبررة بسبب ينبع من واقع الشعر أو من واقع القصيدة، وهذا هو المنهج الذى حاول البحث تأصيله اعتماداً على المرجعيات.

## من مقترحات الدراسة

١- أن يُعاد النظر في جمال الصورة الشعرية، فهناك صور محسوبة على علم البيان وهي بعيدة عن جمال الصورة، فبعض الصور تساق لمجرد تقرب المعنى إلى الأذهان وليس فيها تعبير عن الإبداع الفنى، مثل وصف المرأة الجميلة بالقمر أو الشجاع بالأسد، فيجب استبعاد أمثال هذه الصور من المفهوم الجمالى.

٢- أن يواكب الدراسة التحليلية للنصوص الأدبية دراسة مرجعية، إذ يتسنى للباحث من خلال دراسة المرجعيات أن يفهم النص فهماً جيداً، كذلك تتيح المرجعيات مجموعة من التفسيرات المقبولة الصحيحة دون غيرها، ترتبط بالنص وظروف إبداعه، فتمنع من اقتراح تفسيرات خاطئة لا علاقة لها بالنص.

٣- كذلك تأمل الباحثة أن تسهم دراسة المرجعيات فى مجال تحقيق الشعر، إذ من خلال الدراسة لمرجعيات كل شاعر يمكن أن يتوصل المحقق لأمرين:

(١) هل فى القصيدة ما يخرج عن مرجعيات الشاعر نفسه؟

(٢) أو فيها ما يخرج عن مرجعيات ذلك العصر.

ونتمنى أن توضع القواعد المنضبطة لأنواع المرجعيات، حتى لا يترك الجبل على الغارب فى تصيد أية صورة ووضع مرجعيات متوهمة لها.

ولا نغنى بذلك إغلاق الباب أمام الاجتهاد الجاد الذى يقوم على أسس وضوابط سليمة. ولا يتسنى هذا إلا لمن أحاطوا بالعلوم السياسية والاجتماعية والتاريخية والأدبية لعصر القصيدة، والشخصية لمصاحب العمل الأدبى.

وعليه؛ فإننا نتمنى ألا يكون تحقيق الأعمال الأدبية القديمة عملاً فردياً، بل يكون على أيدي مجموعة من العلماء المتخصصين فى كافة الفروع ذات الصلة بعناصر المرجعية.



## المصادر والمراجع

### أولاً: دواوين شعراء البحث :

- \* «ديوان أبي العتاهية»، بيروت، دار صعب، د. ت.
- \* «ديوان أبي نواس»، تحقيق: إسكندر آصف، القاهرة، دار العرب البستاني، ١٩٩٢. وتحقيق: إيليا حاوي، لبنان، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٧.
- \* «ديوان بشر بن برد»، شرح: الأستاذ محمد الطاهر عاشور، تعليق: محمد رفعت ومحمد شوقي أمين، القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٥٠.
- \* «ديوان دعلج الخزاعي»، تحقيق: عبد الكريم الأشتري، ط٢، دمشق، دار المعارف سلسلة مطبوعات مجمع اللغة العربية، ١٩٨٣.
- \* «ديوان العباس بن الأحنف»، شرح: أنطوان نعيم، ط١، بيروت، دار الجليل، ١٩٩٥.
- \* «ديوان مسلم بن الوليد (صريع الغواني)»، تحقيق: سامي الدهان، ط٣، مصر، دار المعارف، ١٩٨٥.

### ثانياً: المراجع العربية :

- \* القرآن الكريم.
- \* الأمدى (أبو القاسم الحسن بن بشر)، «الموازنة»، ط٢، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد، مطبعة مصر، ١٩٥٤.
- \* إبراهيم عبد الرحمن الغنيم (الدكتور)، «الصورة الفنية في الشعر العربي مثال ونقد»، ط١، الشركة العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٦ م.

- \* ابن الأثير (أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد)، «المثل السائر»، تحقيق محمد عى الدين عبد الحميد، بيروت، المكتبة العصرية، ١٩٩٥م.
- \* ابن باجة (أبو بكر محمد بن باجة الأندلسي)، كتاب «النفوس»، ط٢، بيروت، دار صادر، ١٩٩٢م.
- \* ابن بسام الشنتريني (أبو الحسن على بن بسام)، «الذخيرة فى محاسن أهل الجزيرة»، تحقيق إحسان عباس، بيروت، دار الثقافة ١٩٩٧م.
- \* ابن خلدون (عبد الرحمن بن خلدون)، «المقدمة»، تحقيق على عبد الرحمن وافي، لجنة البيان العربى.
- \* ابن رشد (أبو الوليد محمد بن أحمد بن رشد القرطبي)، «تلخيص كتاب الشعر»، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦م.
- \* ابن رشيق (أبو على الحسن بن رشيق القيرواني)، «العمدة فى محاسن الشعر وآدابه»، تحقيق عبد الحميد هندلوى، ط١، صيدا، لبنان، المكتبة العصرية، ٢٠٠١م.
- \* ابن السكيت (أبو يوسف يعقوب بن إسحاق)، «إصلاح المنطق»، ط٤، تحقيق أحمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، القاهرة، دار المعارف.
- \* ابن سنان (أبو بكر محمد عبد الله بن محمد بن سنان الخفاجي)، «سر الفصاحة»، ط١، بيروت، دار الكتب العلمية، ١٩٨٢م.
- \* ابن طباطبا (محمد بن أحمد بن طباطبا العلوي)، «عيار الشعر»، ط٣، تحقيق وتعليق محمد زغلول سلام، الإسكندرية، منشأة المعارف، ١٩٨٤م.
- \* ابن قتبية (أبو محمد عبد الله بن مسلم الدينوري)، «الشعر والشعراء»، ط١، تحقيق مفيد قبيحة ومحمد أمين الضناوى، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، ٢٠٠٠م.
- \* ابن كثير، «تفسير ابن كثير»، بيروت، دار الفكر، ١٩٨١م.
- \* ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور الإفريقى المصرى)، «لسان العرب»، قدم له أحمد فارس، بيروت، دار صادر.

\* «ملحق الأغاني في أخبار أبي نواس»، ط٢، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، ١٩٩٢.

\* ابن هشام (أبو محمد عبد الملك بن هشام)، «سيرة ابن هشام»، تحقيق مصطفى السقا وآخرين، بيروت لبنان، المكتبة العلمية.

\* أبو زيد القرشي، «جمهرة أشعار العرب»، تحقيق عمر فاروق الطباع، بيروت، دار الأرقم.

\* إحسان عباس (الدكتور)، «تاريخ النقد الأدبي عند العرب... نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري»، ط٢، عمان، دار الشروق، ١٩٩٣ م.

\* أحمد أمين (الدكتور)، «تاريخ الأدب العربي»، القاهرة، مطبعة المعارف للنأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٨ م.

\* «فصحى الإسلام»؛ ج١، ط٩، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٧٧ م.  
\* أحمد أحمد بدوي (الدكتور)، «أسس النقد الأدبي عند العرب»، القاهرة، نهضة مصر.

\* أحمد حسن الزيات (الدكتور)، «تاريخ الأدب العربي»، ط٥، بيروت، دار لمعرفة، ١٩٩٩ م.

\* أحمد محمد الحوفي (الدكتور)، «تيارات ثقافية بين العرب والفرس»، ط٣، القاهرة، دار نهضة مصر، ١٩٧٨ م.

\* أحمد محمد النجار (الدكتور)، «أساليب الصناعة في الشعر الجاهلي»، ط١، الصدر لخدمات الطباعة ١٩٩٢ م.

\* أحمد موسى الخطيب (الدكتور)، «الشعر في الدوايات المصرية (١٨٢٨-١٨٨٢)»، الجيزة، مصر، دار المأمون للطباعة والنشر، ١٩٨٧ م.

\* أدونيس (علي أحمد سعيد)، «مقدمة للشعر العربي»، ط١، بيروت، دار العودة، ١٩٧١ م.

- \* الأخطل (غياث بن غوث)، «الديوان»، شرح: مهدي محمد ناصر، ط١، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، ١٩٨٦م.
- \* أسامة فرحات، «التصوير الفني في شعر صلاح جاهين»، رسالة غير منشورة لنيل درجة الدكتوراه، أكاديمية الفنون المعهد العالي للتثوق والنقد الفني، ٢٠٠٢.
- \* أسعد مرزوق (الدكتور)، «موسوعة علم النفس»، ط١، المؤسسة العربية للدراسات، ١٩٧٧.
- \* الأصفهاني (أبو الفرج علي بن الحسين بن محمد)، «الأغاني»، تحقيق على مهنا وسيمير جابر، بيروت، دار الفكر للطباعة.
- \* الأصفهاني (أبو القاسم الحسين بن محمد بن الفضل)، «محاضرات الأدباء»، تحقيق عمر الطباع، بيروت، دار القلم، ١٩٩٩م.
- \* الأنباري (أبو بكر محمد بن القاسم)، «الزاهر»، تحقيق حاتم صالح الضامن، ط١، بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٩٢م.
- \* إيليا حاوي، «مناذج من النقد الأدبي وتحليل النصوص»، ط٣، لبنان، دار الكتاب اللبناني، ١٩٦٩م.
- \* «فن الشعر الحمري وتطوره عند العرب»، بيروت، دار الثقافة، ١٩٨١م.
- \* «فن الوصف وتطوره في الشعر العربي»، ط٢، بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٩٨٧م.
- \* بلوى طباة (الدكتور)، «البيان العربي»، ط١، مصر، مطبعة الرسالة، ١٩٥٩م.
- \* بشري موسى صالح (الدكتور)، «الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث»، ط١، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤م.
- \* البكري الأندلسي (عبد الله بن عبد العزيز)، «معجم ما استعجم»، ط٣، تحقيق مصطفى السقا، بيروت، عالم الكتب، ١٤٠٣هـ.
- \* بهيج مجيد القنطار (الدكتور)، «الطبعتان الحية والصامتة»، ط١، بيروت، دار الآفاق الجديدة، ١٩٨٦م.

\* التهانوى (محمد على الفاروقى)، «كشاف اصطلاحات الفنون»، ج ٤، تحقيق لطفى عبد البديع، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧م.

\* الثعالبى (أبو منصور عبد الملك بن محمد)، «ثمار القلوب فى المضاف والمنسوب»، القاهرة دار المعارف.

\* جابر عصفور (الدكتور)، «الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى»، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٠م.

\* «مفهوم الشعر»، ط ٣، القاهرة، دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٨٣م.

\* «قراءة التراث النقدى»، ط ١، الكويت، دار سعاد الصباح، ١٩٩٢م.

\* الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، كتاب «الحيوان»، ج ٣، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، بيروت، دار الجليل، ١٩٩٢م.

\* الجرجانى (أبو الحسن على بن عبد العزيز القاضى الجرجانى)، «الوساطة بين المتنبى وخصومه»، تحقيق وتقديم أحمد حارف الزين، ط ١، سوسة، تونس، دار المعارف للطباعة والنشر، ١٩٩٢م.

\* الجرجانى (عبد القاهر الجرجانى)، «دلائل الإعجاز»، صحح أصله الشيخ محمد عبده - محمد رشيد رضا، ط ٦، ١٩٦٠م.

\* «أسرار البلاغة»، تحقيق محمد الفاضلى، ط ٢، صيدا، لبنان، ١٩٩٩م.

\* جرير، «الديوان»، تحقيق مهدى محمد ناصر الدين، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، ١٩٩٢م.

\* جميل صليبا (الدكتور)، «المعجم الفلسفى»، بيروت، لبنان، دار الكتاب اللبنانى.

\* حسن البندارى (الدكتور)، «قيم الإبداع الشعرى فى النقد الأدبى»، القاهرة، مكتبة الأنجلو، ١٩٨٩م.

\* «مقاييس الحكم الموجز فى الموروث النقدى»، ط ١، القاهرة، مكتبة الأنجلو، ١٩٩١م.



- \* حسين خريس (الدكتور)، «حركة الشعر العباسي في مجال التقليد بين أبي نواس ومعاصريه»؛ ج ١، بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٩٢ م.
- \* «حركة الشعر العباسي في مجال التجديد بين أبي نواس ومعاصريه»؛ ج ٢، بيروت، مؤسسة الرسالة، ١٩٩٢ م.
- \* الحموي (تقى الدين أبو بكر على بن حجة)، «خزانة الأدب وغاية الأرب»، تحقيق عصام شقيو، ط ١، بيروت، دار ومكتبة الهلال، ١٩٨٢ م.
- \* الدميري (كمال الدين محمد بن موسى)، «حياة الحيوان الكبرى»، تهذيب أسعد الفارسي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ١٩٩٢ م.
- \* رشدي على حسن (الدكتور)، «شعر الطبيعة في العصر العباسي الثاني»، ط ١، بيروت دار عمار، مؤسسة الرسالة، ١٩٨٨ م.
- \* ريتا عوض (الدكتورة)، «بنية القصيدة الجاهلية... الصورة الشعرية لدى امرئ القيس»، ط ١، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٢ م.
- \* الزبيدي (السيد محمد مرتضى الحسني)، «تاج العروس من جواهر القاموس»، تحقيق مصطفى حجازي، مراجعة عبد الستار أحمد فراج، سلسلة تصدرها وزارة الإعلام، الكويت، دار الجليل، ١٩٧٣ م.
- \* زكريا إبراهيم (الدكتور)، «فلسفة الفن في الفكر المعاصر»، مصر، دار مصر للطباعة، ١٩٨٨ م.
- \* زكريا عبد الرحمن صيام (الدكتور)، «شعر ليبد بن ربيعة بين جاهليته وإسلامه»، القاهرة، مطابع دار الشعب، ١٩٧٦ م.
- \* الزوزني (أبو الحسن عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزني)، «شرح المعاني السبع»، ط ١، تحقيق محمد عبد الله أحمد، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٨٧ م.
- \* ساسين سيمون عساف، «الصورة الشعرية ومماذجها في إبداع أبي نواس»، ط ١، بيروت، لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، ١٩٨٢ م.
- \* السكاكي (أبو يعقوب يوسف بن أبي بكر بن علي)، «مفتاح العلوم»، ط ٢، ضبطه وكتب حواشيه نعيم روز، ١٩٨٧ م.

- \* سهر القلماوى (الدكتور) وآخرون، «مذاهب النقد الأدبى»، القاهرة، سلسلة كتب ثقافية تصدرها الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٥٩م.
- \* سيد حنفى حسنين (الدكتور)، «الشعر الجاهلى... مراحل واتجاهاته الفنية»، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٨١م.
- \* شكرى فيصل (الدكتور)، «أبو العتاهية أشعاره وأخباره»، دمشق، دار الملاح للطباعة والنشر.
- \* شوقى ضيف (الدكتور)، «العصر الجاهلى»، ط٨، القاهرة، دار المعارف.
- \* «العصر العباسى الأول»، ط٧، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٨م.
- \* صلاح مصيلحى عبد الله (الدكتور)، «التقليد والتجديد فى الشعر العباسى»، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٩١م.
- \* صابر الرباعى (الدكتور)، «الصورة الفنية فى النقد الشعرى دراسة فى النظرية والتطبيق»، ط٢، إربد، الأردن، مكتبة الكتانى، ١٩٩٥م.
- \* الطبرى (أبو جعفر محمد بن جرير)، «تاريخ الطبرى»، ط٣، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، مصر، دار المعارف، ١٩٧٩م.
- \* طرفة بن العبد، الديوان، «شرح الأعلام الشتمرى»، تحقيق رحاب خضر عكاوى، بيروت، دار الفكر العربى، ١٩٩٣م.
- \* طه الحاجرى (الدكتور)، بشار بن برد، ط٥، «سلسلة نواى الفكر العربى»، دار المعارف، ١٩٨٠.
- \* عباس مصطفى الصالحى (الدكتور)، «الصيد والطرود فى الشعر العربى حتى نهاية القرن الثانى الهجرى»، ط١، بيروت، لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨١م.
- \* العباسى (عبد الرحيم بن أحمد العباسى)، «معاهد التنصيص»، تحقيق محمد عيسى الدين عبد الحميد، بيروت، عالم الكتب، ١٩٤٧م.
- \* عبد الفتاح صالح نافع (الدكتور)، «الصورة فى شعر بشار بن برد»، عمان، الأردن، دار الفكر للنشر، ١٩٨٣م.

- \* عبد القادر فيدوح (الدكتور)، «الاتجاه النفسى فى نقد الشعر العربى»، اتحاد الكتاب العربى، ١٩٩٢م.
- \* عبد الله التطاوى (الدكتور)، «القصيدا العباسية... قضايا واتجاهات»، ط٢، القاهرة، مكتبة غريب، ١٩٨٨م.
- \* «الصورة الفنية وشعر مسلم بن الوليد»، القاهرة، دار غريب، ٢٠٠٢م.
- \* عبد المنعم تليمة (الدكتور)، «مداخل إلى علم الجمال الأدبى»، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٨م.
- \* عدنان عبيد العلى (الدكتور)، «شعر المكفوفين فى العصر العباسى»، عمان، الأردن، دار أسامة للنشر والتوزيع، ١٩٩٩م.
- \* العربى حسن درويش (الدكتور)، «أبو نواس وقضية الخدانة فى الشعر»، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م.
- \* «الشعراء المحدثون فى العصر العباسى»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م.
- \* عز الدين إسماعيل (الدكتور)، «فى الشعر العباسى... الرؤية والفن»، ط١، القاهرة، المكتبة الأكاديمية، ١٩٩٤م.
- \* «الأسس الجمالية فى النقد العربى»، ط١، مصر، دار الفكر العربى.
- \* العسكرى (أبو هلال ابن عبد الله بن سهل العسكرى)، «الصناعتين... الكتابة والشعر»، ط٢، تحقيق وضبط مفيد قميحة، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، ١٩٨٤م.
- \* «ديوان المعاني»، بيروت، دار الجيل، د.ت.
- \* على إبراهيم أبو زيد (الدكتور)، «زهة المجان فى العصر العباسى»، ط٢، دار المعارف، ١٩٩٤م.
- \* على عشرى زايد (الدكتور)، «عن بناء القصيدة العربية الحديثة»، ط٤، القاهرة، مكتبة الشباب، ١٩٩٥.

- \* غازي يموت (الدكتور)، «نظرية الشعر عند قدامة بن جعفر في كتابه نقد الشعر»، ط ١، لبنان، دار الفكر اللبناني، ١٩٩٢.
- \* الفارابي (أبو نصر إسماعيل بن حماد)، «رسالتان فلسفيتان»، تحقيق جعفر الياسين، ط ١، دار المناهل، ١٩٨٧ م.
- \* فرج عبد القادر طه (الدكتور) وآخرون، «معجم علم النفس والتحليل النفسي»، ط ١، بيروت، دار النهضة العربية.
- \* القالي (أبو علي إسماعيل بن القاسم)، «الأمالي في لغة العرب»، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، ١٩٧٨ م.
- \* قدامة بن جعفر، «نقد الشعر»، تحقيق محمد عبد المنعم خضاجي، مصر، مكتبة الكليات الأزهرية.
- \* القرطاجني (أبو الحسن حازم)، «منهاج البلغاء وسراج الأدباء»، تقديم وتحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشارقة، ١٩٦٤ م.
- \* كمال دسوقي (الدكتور)، «فخيرة علوم النفس»، المجلد الأول، الدار الدولية للنشر والتوزيع، ١٩٨٨ م.
- \* مجدى وهبه (الدكتور)، «معجم المصطلحات الأدبية»، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٧٤ م.
- \* محمد حسن عبد الله (الدكتور)، «الصورة والبناء الشعري»، دار المعارف، ١٩٨١ م.
- \* «أصول النظرية البلاغية»، ط ٣، مكتبة وهبه، ١٩٩٨ م.
- \* محمد خطايي (الدكتور)، «لسانيات النص... مدخل إلى انسجام الخطاب»، ط ١، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩١ م.
- \* محمد زكي العشماوي (الدكتور)، «موقف الشعر من الفن والحياة في العصر العباسي»، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ١٩٨١ م.
- \* محمد عبد العزيز الكفراوي (الدكتور)، «الشعر العربي بين الجمود والتطور»، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر، ١٩٥٨ م.

- \* محمد على هدية (الدكتور)، «الصورة فى شعر الديوانيين بين النظرية والتطبيق»، ط١، مصر، المطبعة الفنية، ١٩٨٤م.
- \* محمد غنيمى هلال (الدكتور)، «النقد الأدبى الحديث»، ط٣، القاهرة، دار نهضة مصر، ١٩٧٩م.
- \* محمد مصطفى هدارة (الدكتور)، «اتجاهات الشعر العربى فى القرن الثانى الهجرى»، ط١، بيروت، دار العلوم العربية، ١٩٨٨م.
- \* محمد مندور (الدكتور)، «النقد المنهجى عند العرب»، القاهرة، دار نهضة مصر، ١٩٦١م.
- \* «الأدب ومذاهبه»، القاهرة، دار نهضة مصر للطبع والنشر.
- \* المرزبانى (أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى)، «الموشح»، تحقيق على محمد البجاوى، دار الفكر العربى، ١٩٦٥م.
- \* مصطفى سويف (الدكتور)، «الأسس الفنية للإبداع الفنى فى الشعر»، مصر، دار المعارف، ١٩٥١م.
- \* مصطفى الشكعة (الدكتور)، «الشعر والشعراء فى العصر العباسى»، ط٩، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٩م.
- \* محمد النويهى (الدكتور)، «نفسية أبى نواس»، ط٣، القاهرة، مكتبة الخانجي، ١٩٩٤م.
- \* نصر حامد أبو زيد (الدكتور)، «إشكاليات القراءة وآليات التأويل»، مصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩١م.
- \* وجيه يعقوب السيد (الدكتور)، «من قضايا الشعر الجاهلى»، ط١، القاهرة، مكتبة الآداب، ٢٠٠٠م.
- \* الزلى محمد، «الصورة الشعرية فى الخطاب البلاغى والنقدى»، ط١، بيروت، لبنان، المركز الثقافى العربى.

\* يحيى هويدى (الدكتور)، «دراسات فى علم الكلام والفلسفة الإسلامية»، دار الثقافة، ط٢، ١٩٨٥.

\* يوسف خليف (الدكتور)، «تاريخ الشعر العباسى»، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٨١.

\* «تاريخ الشعر العربى»، دار الثقافة، ١٩٩٠.

\* يوسف ميخائيل أسعد، «سيكولوجية الإبداع فى الفن والأدب»، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦ م.

### ثالثاً: مراجع أجنبية مترجمة :

\* رمان سلدن، «النظرية الأدبية المعاصرة»، ترجمة الدكتور جابر عصفور، ط١، دار الفكر للدراسات والتوزيع، ١٩٩١ م.

\* رينيه ويلك وأستن وارين، «نظرية الأدب»، ترجمة عيسى الدين صبحى، مراجعة حسام الدين الخطيب، ط٣، المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية.

\* ف. د. سكفوزنيكوف، «موسوعة نظرية الأدب... إضاءة تاريخية على قضايا الشكل»، القسم الثالث، الشعر الغنائى، ترجمة جميل نصيف التكريتى، ط٢، بغداد، العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، ١٩٨٦.

\* كولريديج، «النظرية الرومنطيقية فى الشعر... سيرة أدبية»، ترجمة الدكتور عبد الحكيم حسان، مصر، دار المعارف.

\* ليوناردو دافنشى، «نظرية التصوير»، ترجمة عادل السيوى، القاهرة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٩٩ م.

#### رابعاً: المقالات :

\* عبد العزيز المقالح، «شوقي وحافظ وأوليات التجديد فى القصيدة العربية»، مجلة فصول، المجلد الثالث، العدد الثانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مارس، ١٩٨٣.

\* مصطفى رياض، «حول إهمال الوظيفة الاجتماعية للتفسير»، مجلة فصول، عدد الأدب والأيدلوجيا، ج١، المجلد الخامس، العدد الثالث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، إبريل - مايو - يونيو، ١٩٨٥.

#### خامساً: المراجع الأجنبية :

- Abrams, M.H., A Glossary of Literary Terms, Holt, Rinehart and Winston, Inc., Orlando.1988.
- Abriza, Christine, imagery, <http://literal.no4.tripod.com/imagery-frame.html>.
- Clare, M. T., S.C. (1960), A Book of Poetry. New York: Macmillan Co.
- Del Tofo, J. P, What is Poetry? Publication office: Ateneo de Manila University, 1965.
- <http://www.english.upenn.edu/~afilreis/88v/imagism-def.html>

## المحتويات

الصفحة	الموضوع
٣	مقدمة
٧	مدخل
(١٣-٦٠)	الفصل الأول: الصورة والمرجعية
	المبحث الأول: الصورة
١٥	(معنى الصورة - الصورة في مجال النقد - الصورة حديثاً) .....
	المبحث الثاني: المرجعية
	(المرجعية عند النقاد القدامى - المرجعية في الدراسات النقدية
٣٧	الحديثة - نماذج من مرجعيات بعض الشعراء) .....
	الفصل الثاني: جدلية بيئة الشعر وبيئة الشعراء في النصف
(٦١-١٠٢)	الثاني من القرن الثاني الهجري
	(نشأة الشعر في بيئة صحراوية - ظهور الإسلام وأثره - البيئة
٦٣	الجديدة وأثرها على الشعر والشعراء) .....
(١٠٣-١٢٨)	الفصل الثالث: الطبيعة في القصيدة
	المبحث الأول: الطبيعة غرض شعري
	(صلة الشعراء بالطبيعة - أبرز أغراض الشعر في هذه الفترة -
١٠٧	نماذج تطبيقية) .....
	المبحث الثاني: الطبيعة مرحلة في القصيدة
	(الطبيعة من بين أغراض القصيدة - الصورة في إطار القصيدة
١١٩	- نماذج تطبيقية) .....



### المبحث الثالث: الطبيعة صورة شارحة

(توظيف الطبيعة في القصيدة - نماذج من هذا التوظيف عند

بعض الشعراء) ..... ١٢٩

### الفصل الرابع: أنماط الصورة

(١٤١-٢٢٠)

#### المبحث الأول: التشبيه

(تعريف التشبيه عند قنمى القنادر - بشائر وجدلية يشتمل - مسلم واليشة

الأولى - أبونواس والخمر - عقود من التشبيهات - شعراء

متخصصون) ..... ١٤٥

#### المبحث الثاني: المجاز

(الاستعارة أفضل المجاز وأدل أبواب البديع. ابن رشيق - نماذج

بجازية - نموذجان مجازيان متفردان - بين المجاز والتشبيه، مع

إحصائية على ديوان أبي نواس للمقارنة بين الاستعارة والتشبيه) ١٨٣

#### المبحث الثالث: الصورة الوصفية (المرسومة بالكلمات)

(استخدام العبارات الحقيقية لنقل الصورة - أثر ذاكرة الشاعر

ومخيلته في رسم الصورة) ..... ٢٠٥

#### المبحث الرابع: القصيدة صورة

(للقطوعة الشعرية والصورة - ارتباط التشبيهات بالاستعارات وأثر ذلك في

رسم الصورة - القصائد ذات الغرض الواحد وعلى رأسها الطرديات) ٢١٣

### الفصل الخامس: مصادر التصوير الفني

(٢٢١-٢٧٠)

#### عند هذه الطائفة من الشعراء

#### المبحث الأول: التراث الديني

(المقصود بالتراث الديني - الثقافة الدينية في شعر الشعراء - أثر

التعبيرات القرآنية في صور الشعراء - قصص الأنبياء) ..... ٢٢٣

	المبحث الثانى: التاريخ
٢٣٧	(توظيف أحداث التاريخ العربى والإنسانى - دور التاريخ فى بناء القصيدة فى العصر العباسى) .....
	المبحث الثالث: الطبيعة
٢٤٧	(الميل الفطرى للطبيعة - تنوع توظيف الطبيعة) .....
	المبحث الرابع: الخبرة الحياتية
٢٥٣	(تفاعل الإنسان مع أحداث الحياة - الشعر ابن بيته - نماذج شعرية لاستخدام الخبرة الحياتية فى رسم الصورة) .....
	المبحث الخامس: الكتابات العلمية
٢٥٩	(أثر الكتابات والخبرات العلمية فى شعر الشعراء - فروع الكتابات العلمية) .....
٢٦٨	تقييم عام عن مستوى الاستعانة بصور الطبيعة .....
(٣١٨-٢٧١)	الفصل السادس: مستويات المرجعية فى شعر الطبيعة
٢٧٣	أولاً: مصادر المرجعية .....
٢٧٤	(١) الطبيعة الحية (الحيوانات والطيور - الناقة - الفرس - حيوانات أخرى) .....
٢٨٣	(٢) الطبيعة الصامتة (الصحراء - الأطلال - البحر) .....
٢٩٢	ثانياً: مصادر الإدراك .....
٢٩٢	١- صور بصرية .....
٣٠١	٢- صور سمعية .....
٣٠٦	صور تأتى عن طريق باقى الحواس .....
(٣٢٨-٣١٩)	الخاتمة .....
(٣٤١-٣٢٩)	المصادر والمراجع .....
٣٤١	المحتويات .....

دار طبية للطباعة - الجزيرة

